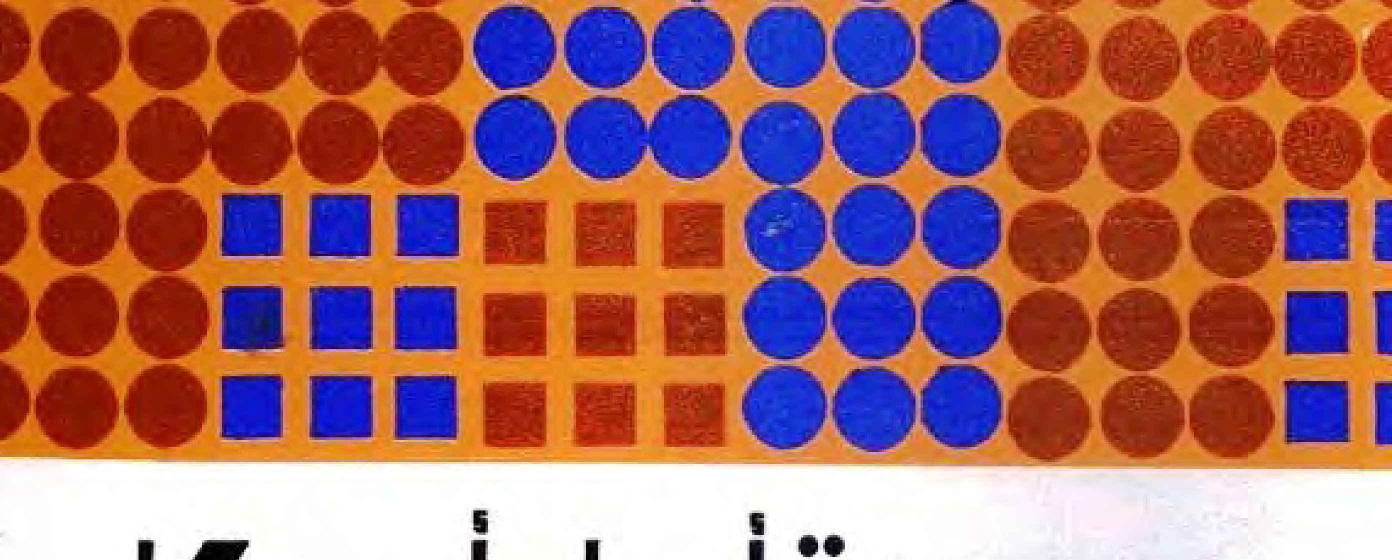


موسوعة أدباء أمريكا

الدكتور نبيل راغب

الجزء الأول


منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

الدكتور نبيل راغب

موسوعة أدباء أمريكا

الجزء الأول



دار المعارف

تصميم الغلاف : **شريفة أبو سيف**

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

موسوعة أدباء أمريكا

الإهداء

إلى روح اللقاء بين أعرق حضارة
وأحدث حضارة ..

أتشرف بإهداء هذه الموسوعة .

نبيل راغب

شكر و تقدير

من الصعب أن نجد الكتاب الذى قام مؤلفه بكتابته بمفرده ، إذ أن الباحث يعتمد فى دراسته على الأسس التى أرساها من سبقه فى نفس المضمار . فالمعرفة نهر متصل من المنبع إلى المصب ، وإذا كان هذا المعيار ينطبق على أى كتاب ، فإنه ينطبق من باب أولى على موسوعة تضم كل أعلام الأدب الأمريكى .

ولهذا تعتبر هذه الموسوعة ثمرة مجهودات كثيرة تضاف إلى المجهود الذى قام به المؤلف الذى يود أن يقدم أعمق الشكر والتقدير لكل من ساهم فى إقامة هذا البناء ، وبصفة خاصة أمناء مكتبة الكونجرس بواشنطن ، وأمناء مكتبة جامعة هارفارد ، وأمناء مكتبة المتحف البريطانى بلندن ، وموظفى دار الكتب والوثائق بالقاهرة ، وموظفى مكتبة جامعة القاهرة ، وذلك لحرصهم على توفير المراجع اللازمة للبحث بين يدى الباحث سواء بالاستعارة أو بالتصوير أو بالاطلاع .

كما لا ينسى الباحث الدور المخلص والقيم الذى قامت به زوجته التى ساندته وساعدته فى كل سطر خطه فى هذه الموسوعة ، وفى كل ليلة سهرها من أجل إنجازها على مدى السنوات الأربع الماضية .

إلى كل هؤلاء أقدم كل الحب والتقدير والوفاء لأنه لولا مساعداتهم القيمة لما كان فى الإمكان أن تخرج هذه الموسوعة إلى حيز الوجود بهذه الصورة .

الجيزة – يناير ١٩٧٨

نبيل راغب

منهج الموسوعة

جرت التقاليد المرتبطة بتأليف الموسوعات المتخصصة – أن تقوم الموسوعة بدور الْمَدْخل أو المفتاح بالنسبة للباحث الذى يريد أن يتعمق فى دراسة أحد الموضوعات أو العناصر التى تشتمل عليها الموسوعة ؛ فهى تمده بالملامح العامة ، والمراجع المرتبطة بهذا الموضوع أو العنصر ؛ حتى تضع فى يده بداية الخيط الذى سيتتبعه بعد ذلك فى مراجع أخرى تعالج الجوانب التفصيلية الدقيقة للبحث الذى يقوم به . أى أن دور الموسوعة يقتصر على مساعدة الباحث فى وضع قدمه على بداية الطريق ، أما الخطوات التالية فتعتمد على مراجع أكثر استفاضة وشمولا ، ولذلك كان المنهج التقليدى للموسوعات التى تتناول شخصيات الرواد والأعلام فى فرع ما من فروع المعرفة الإنسانية – مقتصرا على نبذة سريعة عن حياة الرائد مع التعريف بأهم إنجازاته ، والملامح الأساسية التى اشتهر بها فى هذا الفرع ، بالإضافة إلى ذكر أهم المراجع التى تناولته بالدراسة . وعادة – يتردد ما يكتب عن مثل هذا الرائد بين فقرة قصيرة لا تزيد على عشرين سطرا وصفحة أو أكثر قليلا من صفحات الموسوعة . أى أن الهدف الأساسى للموسوعة يكمن فى التعريف المركز المختصر بالشخصيات أو العناصر أو الموضوعات التى تشتمل عليها .

ولكننا رأينا أن القارئ الحديث المتعجل ربما لا يجد الوقت أو الصبر لكى يتابع استكمال معرفته فى مراجع أخرى غير الموسوعة . فقد أصبحت هذه مهمة الباحث الأكاديمى المتخصص ، ولذلك غالبا ما يكتفى القارئ بالنبذة السريعة التى يلتقطها من الموسوعة ، ولكنها لا تسعفه فى معظم الأحيان لكى يكون فكرة كافية عن الشخصية أو الموضوع الذى يريد الإلمام به . ولذلك حاولنا فى هذه الموسوعة أن تكون ذات نفع بالنسبة لكل من الباحث الأكاديمى المتخصص والقارئ العادى المتعجل . بمعنى أنها تجمع بين التعرف بسيرة أدباء أمريكا وأعمالهم واتجاهاتهم وبين الدراسة التى تكفى للإلمام بمكانة هؤلاء الأدباء وإنجازاتهم بحيث لا يجد القارئ العادى

نفسه مضطرا للجوء إلى مراجع أخرى . أما الباحث الأكاديمى فيمكن أن يتلمس المنهج الفكرى والفنى لكل أديب على حدة بحيث يستطيع تحديد الخط المتخصص الذى يستخلصه لبحث جوانبه التفصيلية الدقيقة فى دراسة منفصلة : بمعنى آخر فإن هذه الموسوعة تجمع بين التعريف السريع المحدد والدراسة المركزة لكل أدباء أمريكا الذين شكلوا خريطة الأدب الأمريكى كما يعرفها العالم الآن .

ولم تحاول الموسوعة أن تنقاد لكل أديب طبقاً لميوله واتجاهاته وإنجازاته على حدة و بمعزل عن الآخرين ولكنها تعرضت لكل أعمالهم بمعيار نقدى واحد حتى يتمكن القارئ من تحديد السلبيات والإيجابيات التى ميزتها ، ولكى يستطيع أيضًا وضع كل أديب فى موقعه الصحيح على خريطة الأدب الأمريكى طبقًا للحجم الموضوعى لإضافته الأدبية . وهذا المعيار النقدى يعتمد أساسًا على المنهج النقدى التحليلى الموضوعى الذى استطاعت مدرسة النقد الحديث إرساء تقاليده منذ مطلع القرن الحالى . وهى مدرسة ساهم فيها النقاد الأمريكيون بنصيب الأسد واستطاعوا بها أن يتركوا بصماتهم الواضحة على الأدب العالمى المعاصر كله . وقد تناولت الموسوعة إنجازات هؤلاء النقاد والأدباء بالبحث والتحليل مثلما نجد فى فصولها عن ت . س . إليوت ، وازرا باوند ، وجون كرورانسم ، وكليانث بروكس ، وآلن تيت ، وكونراد إيكن ، وإدجار آلان بو ، وهيلدا دولتيل ، وجورج سانتيانا ، وإيمى لويل ، وروبرت بن وارين ، ووليام كارلوس ويليامز .

ويجدر بنا أن نلم بمنهج النقد التحليلى الموضوعى حتى يتمكن القارئ من وضع يده على العمود الفقرى الذى يشكل جسم الدراسات المتتابعة التى احتوت عليها الموسوعة . فهذا المنهج لا يعنى فرض معايير مسبقة أو مقاييس متعسفة على إنتاج هؤلاء الأدباء ، بل يهدف إلى تحليل أعمالهم حتى يتمكن القارئ أو المتذوق من التقييم الموضوعى لها . ولذلك فالغرض الأساسى من هذه الموسوعة هو عرض إنجازاتهم فى ضوء تحليلى لا يتأثر بالميل نحو ميول ذاتية ، أو انطباعات شخصية أو اتجاهات عقائدية أو تفسيرات نفسية . . إلخ . فالموسوعة لا تحكم على الأديب لاعتناقه آراء معينة تؤثر على فكره وسلوكه فى الحياة ولكنها تسعى لتقييم عمله الأدبى كقيمة فنية جمالية فى حد ذاتها ، وكإضافة إلى تراث أدبه القومى بصفة خاصة والأدب العالمى بصفة عامة . ولا تفصل الموسوعة بين الشكل والمضمون لأى عمل أدبى حيث إنهما شيء واحد والفصل بينهما يعنى فصل روح العمل الأدبى عن جسده : أى بالاختصار قتله وتحطيمه . ولهذا يلاحظ القارئ أن المضمون قد نوقش من خلال دراسة الشكل كما أن الشكل قد درس من خلال مناقشة المضمون : أى أن حجر الزاوية فى هده الموسوعة هو العلاقة الحية العضوية بين الشكل والمضمون ، ومدى تأثيرها على الشكل النهائى الذى خرج به العمل الأدبى إلى الوجود بصرف النظر عن مادة المضمون نفسها سواء كانت إجتماعية أو سياسية أو تاريخية أو فلسفية أو نفسية . فالذى يهمنا فى أعمال هؤلاء الأدباء هو التفاعل الدرامى وأثره فى التكوين العضوى الذى يؤدى فى نهاية الأمر إلى الخلق الحى للعمل ذاته – وذلك من خلال استعمال الكاتب لأدواته الفنية .

من هنا كانت وحدة الزاوية التى تنظر بها الموسوعة إلى أعمال الأدباء الذين تناولتهم بالدراسة والتحليل ، الأمر الذى جنبها أن تتحول إلى مجرد شذرات متناثرة أو نبذات سريعة أو لقطات منفصلة عن هؤلاء الأدباء . فهناك معيار نقدى موحد يحلل كل أعمالهم ابتداء من أشعار فيليب فرينو (١٧٥٢ – ١٨٣٢) وانتهاء بمسرحيات

إدوارد آلبي الذى ولد عام ١٩٢٨ . وقد أدى هذا المعيار التحليلي الموضوعي إلى وضع الأدباء الصهيونيين فى أمريكا فى مكانهم الحقيقى على خريطة الأدب الأمريكى بصرف النظر عن الدعاية العالمية التى قامت بها الأجهزة الصهيونية من أجل فرضهم على الأدب العالمى . وعندما نتكلم عن الأدباء الصهيونيين لا نقصد دينا معينا ، ولكن نعنى بهذا الأدباء الذين احالوا أعمالهم إلى دعاية مباشرة لقضايا الصهيونية مع إبراز الشخصية اليهودية على أنها كيان اجتماعى ونفسى متفرد لا ينطوى تحت بند الشخصية الأمريكية وهذا يتنافى مع منهج النقد التحليلى الموضوعى الذى يربط جمالية الشكل الفنى بإنسانية المضمون الفكرى . فلا شك أن الأدب الذى ينادى بفكرة عنصرية ضيقة ، لا يمكن أن يدخل من باب الأدب الناضج الذى ينظر إلى الإنسان فى خصائصه الشاملة الأصيلة ، بصرف النظر عن عقيدته أو جنسه أو لونه . وإذا كان النقاد يهاجمون بعض الأدباء الأمريكيين بدعوى أنهم أغلقوا على أنفسهم حدودهم الإقليمية المحلية مما أعجزهم عن استشراف آفاق عالمهم المعاصر ، وإنتاج أدب يتذوقه الإنسان بصرف النظر عن اختلاف الزمان والمكان ، فمن المنطق جدا أن يهاجم نفس النقاد الأدباء الصهيونيين الذين حاولوا تجسيد الشخصية اليهودية فى أعمالهم على أنها تنتمى إلى التراث اليهودى العنصرى ولا تدخل فى نطاق الشخصبة القومية الأمريكية وذلك حتى يحافظوا على عزلة الجيتو الذى اشتهروا به على مر التاريخ . وهذا يتضح فى أعمال صول بيلو ، وديلمور شوارتز ، وفيليب روث ، وبرنارد مالامد ، ونثنائيل ويست .

ولكن هذا المعيار لا ينطبق على كل الكتاب اليهود . فمنهم من نظر إلى النفس الإنسانية نظرة شاملة موضوعية غير مقيدة بعنصر أو لون أو عقيدة . من هؤلاء الأدباء آرثر ميللر ، والمررايس ، وكليفورد أوديتس ، ونورمان ميلر واروين شو ، ولذلك خرجت أعمالهم إلى المجال العالمى دون أية حساسيات وكانت إضافاتهم إلى تراث الأدب الأمريكى والعالمى أشمل وأنضج بمراحل من الآخرين الذين عجزوا عن تحطيم أسوار الجيتو الذى اجتروا فى داخله أوهامهم وأحلامهم القديمة التى أصبحت جزءا لا يتجزأ من الشخصية اليهودية على مر التاريخ .

أما الأدباء الزنوج من أمثال جيمس بولدوين ورالف إيليسون وريتشارد رايت فكان أدبهم صادرا عن معاناة حقيقية من رواسب التفرقة العنصرية التى ظلت كامنة فى جسم المجتمع الأمريكى منذ عهد الرقيق الذى جلب فيه أجدادهم من أفريقيا للعمل فى مزارع البيض ومناجمهم . من هنا كان التعاطف الذى استقبل به أدبهم على المستوى العالمى . فلم تكن المعاناة مفتعلة ومصطنعة لأغراض عنصرية خفية كما نجد فى أعمال بيلو ، وشوارتز ، وروث ومالامد وويست . ولكنها كانت معاناة النفس البشرية بصفة عامة من ظروف لا تمت إلى الإنسانية بصلة . وإن كان بعض الكتاب الزنوج مثل ريتشارد رايت قد تطرفوا فى بعض الأحيان إلى الدعاية المباشرة لقضية السود فإن عذرهم فى ذلك أنهم أرادوا أن يلفتوا النظر إلى قضيتهم على المستوى السياسى والاجتماعى والاقتصادى بطريقة سريعة ومباشرة .

ولكن السمة المميزة للأدب الأمريكى بصفة عامة تكمن فى خصوبته وتنوعه على الرغم من أن عمره لا يزيد على قرنين من الزمان . صحيح أن جذوره الأولى تنتمى إلى الأدب الأوروبى عامة والإنجليزى خاصة ، ولكن محاولات التأصيل بدأت منذ رالف والدو إيمرسون ، وهنرى ديفيد ثورو ، وولت ويتمان ، ونثنائيل هوثورن ،

وهيرمان ميلفيل ، وإدجار آلان بو ، ومارك ثوين ، وهنرى جيمس وغيرهم من الرواد الذين أرسَوْا التقاليد القومية للأدب الأمريكى . وعلى الرغم من أن معظمهم زار القارة الأوروبية عدة مرات ، وبعضهم استقر فيها بقية عمره إلا أنهم لم ينسوا هويتهم الأمريكية ورفضوا نظرة التعالى التى نظر بها إليهم الأوروبيون على أساس أنهم أمة ناشئة ، ساذجة ، بدائية لا يمكن أن ترتفع إلى مستوى التقاليد الأوروبية العريقة . ولم ينتج عن الاتصال بين الثقافة الأوروبية والثقافة الأمريكية أن وقع الأدب الأمريكى فى براثن التقليد الأعمى والتبعية الساذجة بل تمكن من إثراء تربته بالجديد والأصيل من التراث الأوروبى دون أن يشوه شخصيته القومية المميزة .

وقد تشكلت هذه الشخصية القومية بفعل العوامل التاريخية والجغرافية المتعددة التى مرت بها الأمة الأمريكية فى مراحل إنشائها الأولى . من هذه العوامل تعدد الأجناس التى هاجرت إلى القارة الجديدة بكل خلفياتها الثقافية والحضارية المختلفة مما أدى إلى خصوبة المصادر التى استمد منها الأدب الأمريكى حيويته . وهى المصادر التى امتزجت بالثقافة الأنجلو سكسونية واللاتينية المسيطرة مما منحها لوناً قوميا يختلف فى جوهره عن الثقافة الأوروبية وقد ساهمت اللغة الإنجليزية فى توحيد الأدب الأمريكى ولكنها لم تصبغه بصبغة إنجليزية فى الوقت نفسه . بل إن بعض الأدباء الأمريكيين من أمثال هـ . ل . منكن ورنج لاردنر حاولوا محاولات لغوية وأدبية لكى يبتكروا ما أطلقوا عليه اللغة الأمريكية على سبيل التفريق الكامل بين الثقافة الإنجليزية والثقافة الأمريكية .

ومن العوامل الجغرافية التى أثرت فى الأدب الأمريكى المساحات الشاسعة الأطراف التى تتكون منها القارة الأمريكية والتى خلقت روح الاستكشاف والانطلاق وراء الحدود عند المواطن الأمريكى . فنشأ عندهم ما سمى بجيل الرواد أو الآباء المؤسسين الذين زخرت بهم الروايات التى تمجد بطولاتهم وتبلور صراعاتهم فى مواجهة عوامل الطبيعة القاسية المتمردة . وقد كرس بعض الروائيين أعمالهم لهذا المضمون من أمثال هيرمان ميلفيل ، وجيمس فينيمور كوبر . وجاك لندن ، وويلـلا كاثر . وكان هذا من الفروق الأساسية بين الأدب الأوروبى والأدب الأمريكى . فى تلك الفترة كان معظم الأدب الأوروبى يدور داخل الصالونات والمنازل الأنيقة المغلقة ، أما الأدب الأمريكى فقد انطلق مع عناصر الطبيعة البرية التى وقفت للإنسان الجديد بالمرصاد . ولكنه قبل التحدى لإثبات وجوده وبناء حضارته . وكانت الطبيعة الجغرافية المتنوعة فى المناخ والتضاريس سببا فى ثراء المضامين التى احتوت عليها أعمال أدباء أمريكا خاصة فى المراحل الأولى من التكوين .

وانعكست هذه الخصائص الجغرافية على شخصية الأديب الأمريكى الذى مجد القوة والاندفاع والانطلاق بل العنف والقسوة فى أحيان غير قليلة . وامتزج فى داخله حب الطبيعة بتحديها وإخضاعها لإرادته . ولذلك كانت الروايات الأولى زاخرة بالأحداث المادية ، والمغامرات العنيفة ، والتحديات الصارخة . وانخفضت فيها نسبة الحوار الهادئ والفكر الفلسفى إلى أدنى درجة . واستمرت هذه الخصائص لكى تفرض نفسها على وجدان الأجيال التالية من الكتاب كما نجد فى أعمال إيرنست هيمنجواى ، ويوجين أونيل ، وف . سكوت فتزجيرالد ، وارسكين كالدويل ، وكليفورد أوديتس .

وهذا العنف الذى يزخر به الأدب الأمريكى لا يرجع فقط إلى أسباب جغرافية بل إلى أسباب تاريخية أيضا . فعلى الرغم من أن الحرب الأهلية الأمريكية انتهت منذ قرن ونصف من الزمان ، إلا أنها ساهمت فى توضيح الحدود الفكرية والوجدانية بين الشمال الصناعى والجنوب الزراعى الذى أدى تمسكه بنظام الرقيق إلى الخروج على الاتحاد الفيدرالى برئاسة أبراهام لينكولن واشتعال الحرب الأهلية التى شملت الأمة كلها . كانت إراقة الدماء شيئا عاديا للغاية ؛ مما ترك جروحاً غائرة فى وجدان الأمة ، وانعكس بالتالى على عشرات القصائد ، والروايات ،والمسرحيات ؛ التى جسدت أبعاد المأساة التى عاناها الإنسان الأمريكى . ولكن انتهاء الحرب وعودة الاتحاد لم يضع حدا للفروق الفكريه والوجدانية بين الشمال والجنوب . بل إن الأدب فى الجنوب الأمريكى له من الخصائص المستقلة ما يمكن دراسته على حدة كما نجد فى أعمال روبرت بن وارين ، وتنيسى وليامز ، وإيرسكين كالدويل ، وكارسون مكالرز ، ووليام فوكنر وغيرهم .

ولكن كل هذه التناقضات ، ساعدت فى إثراء الأدب ، وربطه بقضايا الإنسان الأمريكى . وكانت النتيجة الإيجابية لهذا ، أن هذا الأدب استوعب معظم المذاهب الأدبية ، واستفاد منها دون أن ينقاد لها ، ويقلدها بالتبعية . فنجد الطبيعية فى أعمال سنكلير لويس ، وفرانك نوريس ، وثيودور درايزر ، وهاملين جارلاند ، والين جلاسجو ، وجون ستاينبك . كما نجد التعبيرية فى أعمال يوجين أونيل ، وآرثر ميللر ، وثورنتون وايلدر ، واروين شو . بينما نلاحظ البدائية الرومانسية ، فى أعمال جاك لندن ، وويلا كاثر ؛ والكلاسيكية المعاصرة ، فى أعمال ت . س اليوت وإزرا باوند وأرشيبالد ماكليش وروبرت لويل وكاثرين آن بورتر . والالتزام العقائدى فى أعمال إدوارد بيلامى وآبتون سنكلير وريتشارد رايت . والاتجاه السيكلوجى ، فى أعمال نورمان ميلر وهنرى جيمس وثيودور روثكه . كما نجد المدرسة التصويرية الإيمائية ، فى أشعار باوند ، وايمى لويل ، ووليام كارلوس ويليامز ، وهيلدا دوليتل .

هذا عن الاتجاهات العالمية ، التى استوعبها الأدب الأمريكى ، واحتواها . أما عن الاتجاهات الفلسفية ، التى ابتكرها الأدب الأمريكى : فيكفى أن نذكر الفلسفة الترانسيدنتالية التى تشكل مزيجا من المثالية ، والرومانسية ، وتنادى بحب الطبيعة البدائية ، وبوحدة الوجود ، وبالتعبير التلقائى عن الذات التى تحتوى على الضوء الهادى الموصل إلى المعرفة الحق . وقد تأصلت هذه الفلسفة من خلال كتابات إيمرسون وثورو وأشعار إميلى ديكنسون وروايات هوثورن . وهى – إن لم تكن فلسفة متكاملة بمعنى الكلمة – إلا أنها تركت بصماتها واضحة على الأدب الأمريكى ، حتى عصرنا هذا ، وبالتالى ساهمت فى منحه الشخصية المميزة : وهى شخصية خصبة ، وغنية ، بدليل أنها أمدتنا بالمادة العلمية الكافية ، لتأليف هذه الموسوعة التى بين يدى القارئ ، والتى نرجو أن يجد فيها سياحة ممتعة ، بين المعالم الأدبية التى شيدها الإنسان الأمريكى ، على مدى قرنين من الزمان .

د .نبيل راغب

1 James Agee

١ جيمس آجي

(١٩٠٩ - ١٩٥٥)

جيمس آجي شاعر وروائى وناقد سينمائى استطاع أن يلفت النظر إلى أعماله الشعرية ، والروائية ، على الرغم من قلتها ، ولكنه لم يكن صاحب فكر محدد ، بل كان أديبا محترفا يجيد استخدام كل أدوات الصنعة . و يعرف كل أسرارها . وأدى هذا إلى انقياده إلى بعض الاتجاهات الطليعية ظنا منه أنها المدرسة الفنية الجديدة التى ستسيطر على الذوق العام ، ولا يجمل به أن يترك مهارته الفنية تعالج اتجاهات قديمة . ونظرا لأنه لم يستوعب هذه الاتجاهات الطليعية التجريبية حتى يتخذ منها موقفا محددا ، فقد كانت أشعاره التقليدية وعلى رأسها ديوانه الأول « اسمح لى بالرحيل » ١٩٣٤ من أفضل ما كتب من شعر .فلابد أن يتسق الفكر مَع الفن لأن المضمون لاينفصل عن الشكل ، فكل منهما يؤدى إلى الآخر . تأثر الشكل عنده بالموسيقى بسبب حبه الجارف لها ، وتجلى ذلك فى الإيقاعات التى يكتب بها الشعر والنثر على حد سواء . وكان متمكنا من التعبير الفنى عن أدق الأحاسيس الإنسانية ، وأيضا من البلاغة التى تستخدمها اللغة الإنجليزية للوصول إلى أقوى الألفاظ والحمل قدرة على تجسيد المعانى وبلورتها .

ولد جيمس آجي فى مدينة نوكسفيل بولاية تنيسى وتربى فى منطقة جبل كمبرلاند الذى يقع فى نفس الولاية . وهى المنطقة التى اتخذ منها خلفية وصفية لرواياته التى تأثرت كثيرا بأسلوبه كشاعر . فهى زاخرة بالرموز الموحية ، والصور المكثفة ، والإيقاعات التى تجسد الحالة النفسية التى تمر بها الشخصية . كان آجي من الروائيين الذين يؤمنون أن الشعر هو روح كل الفنون وليس مجرد نظم أو إيقاع أو بحر ولذلك رأى الشعر فى الناس والسهول والجبال . و بهذا لا يمكننا التفريق بين شعره ونثره ، فكلاهما نتاج لنفس الفكر والوجدان . بدأ آجي حياته شاعرا عندما نشر ديوانه الأول « اسمح لى بالرحيل » عام ١٩٣٤ وذلك بعد تخرجه فى هارفارد عام ١٩٣٢ . ومن هنا كانت نظرته إلى الكون نظرة شاعر فى كل كتاباته بدون استثناء .

بدأ آجى حياته العملية بالصحافة وفى عام ١٩٣٦ أرسلته مجلة « فورتشن » لقضاء بضعة أسابيع مع عائلات فلاحى ألاباما الذين يدفعون ايجار الأرض التى يزرعونها من نسبة محددة من المحصول ، ولكى يوافى المجلة بتقرير عن أوضاعهم الاجتماعية . ولسبب غير معروف لم ينشر التقرير فى المجلة فاحتفظ آجى بحقوق نشره لحسابه الخاص ، . ونشره بالفعل مسلسلا مع صور لووكر إيفانز بعنوان « دعنا نمدح مشاهير الرجال » ١٩٤١ . وفى عام ١٩٣٩ التحق بهيئة تحرير مجلة « تايم » كما عمل ناقدا سينمائيا لمجلة « الأمة » من عام ١٩٤٣ إلى عام ١٩٤٨ . وأصبح منذ ذلك الوقت من أشهر المعلقين السينمائيين فى الولايات المتحدة وأصبحت مقالاته تنشر فى عدة مجلات على رأسها « لايف » ، و « بارتيزان ريفيو » و « الصوت والضوء » وقد نشرت كتاباته السينمائية كلها فى مجلد واحد عام ١٩٥٨ بعد وفاته . ومن الواضح أن السينما قد حرمت الأدب الأمريكى من شاعر وروائى كان من الممكن أن يقدم عطاء أكبر من الذى قدمه بالفعل .

كانت أول رواية لآجى عام ١٩٥٤ بعنوان « الحراسة الصباحية » وهى تتخذ مضمونها من يوم واحد فى حياة صبى فى الثانية عشرة من عمره يتلق تعليمه فى مدرسة تابعة لإحدى كنائس تنيسى . وعلى الرغم من أن النقاد قد استقبلوها بالترحيب والتقدير . إلا أنها لم تلق رواجا بين جمهور القراء العاديين مثلما حدث لرواية « موت فى العائلة » التى نشرت عام ١٩٥٧ بعد وفاته وفازت بجائزة بوليتزر ، وتحولت إلى مسرحية ناجحة أيضا . وهى الرواية التى ارتبطت باسم آجى فى تراث الأدب الأمريكى ، وأبرزت قدرته على الوعى الحاد بتناسق الشكل الفنى وإضافة كل ما يفيد فى تطوير الأحداث . وإذا كان آجى قد استمد مادتها الأساسية من ذكريات طفولته ومن شخصيات أسرته ، فإنه لم يحولها إلى مجرد سيرة ذاتية فى قالب روائى . صحيح أن وفاة أبيه فى بداية العشرينيات قد تركت آثارا نفسية عميقة فى وجدانه وفى وضع عائلته ، وصحيح أيضا أنه اتخذ منها محوراً لأحداث روايته وشخصياتها ، ولكنه نظر إليها من الجانب الدرامى الناضج الذى ينأى عن التسجيل المباشر للأحداث .

رأينا أثر هذا الحدث الدرامى المأسوى على الأم مارى ، وعلى ولديها روفوس وكاثرين ، وعلى دائرة الأقارب المحيطة بالأم . ولا يقتصر آجى على تصويره الآثار الاجتماعية لهذا الحدث ، بل يتوغل فى الكيان النفسى لشخصياته ويقدم لنا قطعة حية من الإحساس الحاد مثلما نجد فى المواقف التى تجلس فيها العائلة معا ، ثم يشعر كل أفرادها بروح الأب الميت وهى تدخل الغرفة وتسرى فى فكر كل منهم . بهذا الأسلوب « الميتافيزيقى » يجسد لنا آجى الأثر العميق الذى تركه الأب الراحل على المستوى « الفيزيقى » الملموس ، فالعملية ليست مجرد إثارة للرعب . إنها إخراج الأحاسيس المجردة للشخصيات إلى حيز الوجود الدرامى المادى . بل إن القارئ يتأثر كثيرا ، عندما يسمع الطفل « روفوس » الذى بلغ السادسة فقط من عمره وهو يقول للأطفال الآخرين فى المدرسة : « إن فقده لأبيه جعله يبدو مميزا وبارزا على أقرانه الذين يعيشون مع آبائهم » هذا لأن عالم الطفولة لا يتأثر كثيرا بفقد الكبار .

بهذا الأسلوب تخرج الرواية من حدود المضمون الذى يدور حول أسرة معينة ، إلى البشرية جمعاء بكل أحاسيسها المتناقضة والمتنازعة . وكان آجى حريصاجدا على موضوعية السرد الروائى ، والتجسيد الدرامى الذى

ساعده على النظر إلى الأسرة وكأنها أية أسرة أخرى غير أسرته . والدليل على تجنبه للتسجيل الواقعى المباشر أن شخصية الأب الراحل تبدو أقوى بمراحل من الشخصيات الحية الموجودة بالفعل . ذلك لأن الأدب الناضج ، ينظر إلى الكون ككل ، ويرى فى الحياة أو الموت ، مجرد وجهين لعملة واحدة ، وهى « الوجود » . وإذا كان الأدب يستمد مادته الخام من الحياة اليومية للناس إلا أنه ينطلق منها لكى يحصل على نظرة شاملة لقوانين الكون التى تحكم حياة كل المخلوقات المرئية وغير المرئية على حد سواء . وكانت رواية جيمس آجى محاولة جادة وناضجة فى هذا السبيل .

٢ إدوارد آلبي
2 Edward Albee

(١٩٢٨ - ....)

بعد إدوارد آلبي من الكتاب المسرحيين الشبان الذين تعقد عليهم أمريكا الأمل فى دفع المسرح الأمريكى المعاصر خطوات جديدة صوب التطور والأصالة والنضج . فقد استطاع أن يقــدم فى السنوات الأخيرة مسرحيات ناضجة ، ورائدة ، أثارت ضجة كبيرة - سواء على مستوى النقاد ، أو على مستوى الجمهور العادى . ويرجع احتفال أمريكا بكل كاتب مسرحى جديد وأصيل . إلى ندرة الكتاب المسرحيين الذين أنجبتهم ، واستطاعوا غزو عالمنا المعاصر . فالعالم لا يعرف عن المسرح الأمريكى سوى يوجين أونيل وتنيسى ويليامز وآرثر ميللر وذلك فى الفترة من نهاية القرن الماضى وحتى يومنا هذا . وباستثناء أونيل فإن المسرحيات التى أنتجها الآخرون كانت - من القلة وأحيانا من الندرة ، بحيث لم تغط مساحة واسعة من خريطة المسرح العالمى المعاصر . ولعل هذا يرجع إلى سيطرة المسرح التجارى المتمثل فى برودواى على الحياة المسرحية فى أمريكا .

وبرغم أن إنجازات آلبي فى فترة الستينيات تراوحت بين الجودة والعمق وبين الضحالة والتصنع ، فإنه مازال يحتل مكان الصدارة فى جيل الكتاب الذى جاء بعد جيل ويليامز وميللر . يبلغ آلبي الآن السادسة والأربعين من عمره ، وما زال المستقبل أمامه رحبا . يدعمه فى ذلك ماضيه ، الذى حقق فيه شهرة عالمية ، كانت نتيجتها أن ترجمت له مسرحيتا « قصة حديقة الحيوان »و « من الخائف من فيرجينيا وولف » إلى معظم اللغات الحية . وقد يرجع الاهتمام العالمى بآلبي : إلى أنه لم يحصر نفسه فى نطاق خط فكرى ، أو فنى ، معين ، بحيث يكرره بتنويعات مختلفة فى أعماله المسرحية المتتابعة ، بل حرص على أن ينوع موضوعاته ومضامينه الفكرية وكذلك أساليبه وأشكاله الفنية . ولذلك فإنه من الصعب إطلاق حكم نقدى عام على أعماله ككل . والدراسة التحليلية الموضوعية لمسرحه ، تحتم مناقشة كل مسرحية وتحليلها على حدة ، حتى يمكن تقديم صورة شاملة ، وغير مبتورة ، للقارئ حتى يصدر حكمه الشخصى على مسرح إدوارد آلبي بعيداً عن التعميمات المتعسفة .

فى مسرحيته الأولى « قصة حديقة الحيوان » التى كتبها من فصل واحد عام ١٩٥٩ يقدم آلبى من خلالها قصة بسيطة للغاية ، حيرت النقاد والجمهور على حد سواء . ولكنهم اعترفوا -- فيما بعد - أنها كانت من أفضل مسرحيات آلبى . والمعنى غير المباشر الكامن فى خلفية المسرحية أن طريق الشذوذ طريق مسدود . ويتخذ آلبى الشذوذ الجنسى كمثل لهذا . أما على السطح ؛ فالمسرحية تبدو فى منتهى الضحالة ، والسذاجة ، للمتفرج أو القارئ المتعجل . فى المسرحية نرى جيرى ، شاباًّ أشعث الشعر يجلس فى سنترال بارك بنيوريوك على مقعد فى مواجهة بيتر الذى يتألق فى ملبسه والشعر الأبيض يكاد يغطى رأسه . ونعرف أنه فى منتصف العقد الرابع من عمره . يحاول جيرى أن يجذب اهتمام بيتر فيحكى له محاولته الفاشلة فى إنشاء نوع من الصداقة بينه وبين كلب صاحبة المنزل الذى يقطنه وبعد «مونولوج طويل » يوجه جيرى سكينه إلى بيتر الذى وقف أمامه كسلاح صلب للدفاع عن نفسه . وإذ بجيرى يلقى بنفسه عليه متعمدا على ما يبدو ، وعندما يشعر باقتراب المنية يقول جيرى لبيتر : « شكراً لك يا بيتر . فقد قصدت إلى ذلك قصدا . . وقد أمتعتنى يا عزيزى بيتر » .

المعانى المجردة والرموز المجسدة :

والقارئ أو المتفرج الذى يقتصر على فهم هذا المعنى المباشر ، سيجد المسرحية فى منتهى السذاجة ، بل فى منتهى السخافة . ولكنه إذا توغل فى العالم الرمزى عند آلبى فسيجد من الأبعاد والأعماق والإيحاءات ما يمنح المسرحية خصوبة درامية غزيرة . فالشذوذ الجنسى هو النغمة الرئيسية فى المسرحية . وهو ينظر إليه على أنه إحدى المآسى أو الأمراض التى تصيب النفس البشرية لدرجة أنها قد تقضى عليها فى بعض الأحيان . فجيرى لا يحاول بصراحة أن يمارس الشذوذ مع بيتر ، ولكن سلوكه يؤكد رغبته فى هذا النوع من الممارسة بل إن كل كلمة ينطق بها توحى إلى المتفرج الواعى بأحد الرموز التى تجسد هذه الرغبة العارمة ونظرا لأن بيتر غير مدرك للدوافع الخفية التى تجبر جيرى على أن يسلك ذلك النحو تجاهه ، فإن سلوك بيتر نفسه يتحول إلى نوع من الكوميديا القائمة على الجهل بنيات الآخرين .

وفيما يختص بالمنهج الرمزى ، فإن آلبى يتشابه إلى حد كبير مع تنيسى ويليامز عندما يقوم بترجمة الشيء المادى المجسد إلى رمز درامى بحيث كلما ذكر هذا الشيء فى الحوار فإنه فى الحال يتبادر إلى ذهن المتفرج كل الدلالات والإيحاءات والمعانى المرتبطة به . ويعتمد آلبى أساسا على نوعين من الرموز : النوع الأول يمثله الكلاب والقطط ، والنوع الثانى تمثله الحيوانات والخضراوات . فإذا كانت الكلاب ترمز إلى الذكور فإن القطط ترمز إلى الإناث . ولذلك عندما يعبر عن رغبته فى إنشاء علاقة مع كلب فهو يعبر فى الوقت نفسه عن شذوذه الجنسى . والحيوان بصفة عامة يرمز إلى الحياة الجنسية السليمة التى لا يمكن أن تخضع للميول الشاذة . أما الخضراوات فلأنها لا تنتمى إلى التذكير أو التأنيث ، فيمكن أن تتراوح بين هذا وذاك . وأيضا فإن الشمال والجنوب فى مسرحيات آلبى يرمزان إلى نفس الإيماءات الجنسية .

فإذا استطاع المتفرج أن يفك هذه الرموز ، فإن المسرحية الحقيقية تبدو زاخرة بالمعانى والإيحاءات. وآلبى يحاول التأكيد على خطأ النظرة التقليدية إلى الشذوذ الجنسى بصفة خاصة ، والشذوذ البشرى بصفة عامة .

فالتجاهل أو النفور أو الاحتقار أو الاشمئزاز ، كل هذا لن يعيد الشخص الشاذ إلى المجرى الطبيعي للحياة . بل ربما أجبره على التوغل في طريق الشذوذ أكثر فأكثر . وإنما التفهم والتحليل ثم العلاج الذي يتبعها هي الوسائل الناضجة لتلافي هذه العيوب الإنسانية . ويعتقد آلبي أن المسرح بإمكاناته الدرامية الموحية يمكن أن يساهم بدور فعال في القضاء على الاعوجاج الإنساني . فالفشل في العلاقات الجنسية يرجع إلى الضغوط الاجتماعية بقدر ما يرجع إلى الانحرافات الفردية . ولذلك فمسرحية «قصة حديقة الحيوان» تجمع بين الوعي العميق بوحدة الإنسان في هذا الكون ، وبين الشكل الفني المتكامل ، الذي يجعلها من أروع ما أنتج المسرح الأمريكي المعاصر .

أحلام المجتمع الأمريكي :

وبعد نجاح مسرحية آلبي الأولى ، كتب مسرحيتين أخريين من فصل واحد أيضا هما «موت بيسي سميث» عام ١٩٥٩ و «الحلم الأمريكي» عام ١٩٦٠ ، وأيضا كتب في نفس العامين صورتين دراميتين قصيرتين بعنوان «ساندبوكس» ١٩٥٩ و «فام ويام» ١٩٦٠ . ولكن هذا الإنتاج الأخير لا يصل إلى نفس التركيز الدرامي والكثافة الفكرية والشكل المتكامل الموجود في المسرحية الأولى ، وإن كان آلبي يتبع نفس المنهج بإيراد خطين دراميين فقط داخل الإطار الفني للمسرحية . وتعد «ساند بوكس» أحسن ما في المجموعة الأخيرة فمن خلالها يحاول آلبي أن يلقي بنظرة ساخرة على العائلة الأمريكية النموذجية . ولكن لأنه لم يهضم الفكرة تماما فإنه يلوي عنقها وينهي المسرحية بصورة «ميلودرامية» غير متمشية مع السياق العام لها ، حين نرى الجدة تموت في ظروف غامضة لا تفيد في وضع اللمسة النهائية للمسرحية .

في مسرحية «موت بيسي سميث» يسرد آلبي قصتين في إطار درامي واحد . القصة الأولى تدور حول مفهوم العدالة الاجتماعية ، وعلاقتها بالخلفية التاريخية التي تؤثر فيها وتتأثر بها . والمأساة تتركز في أن «بيسي سميث» أصيبت في حادث تصادم عندما كانت تركب عربتها . ولأنها ملونة فلم يسمح لها بالعلاج في مستشفيات البيض ؛ وتكون النتيجة أن تموت متأثرة بجراحها . أما القصة الثانية فتبلور التفكير المحموم الذي يسيطر على عقلية الأمريكيين البيض في الجنوب . ولكن آلبي لم يكن موفقا في البناء الدرامي لمسرحيته لأنه قلما تلاقت القصتان وتلاحمت خيوطها .

أما في مسرحية «الحلم الأمريكي» فيرجع فشل آلبي إلى ضخامة طموحه في إلقاء الأضواء الكاشفة على زيف مثل المجتمع المعاصر . وكانت النتيجة ؛ أن سقط ضحية الكوميديا الرخيصة والعواطف الفجة الهوجاء ، ولم يستطع حسه الدرامي السيطرة على الأفكار والارتفاع بها فوق مستوى السوقية . فالواجهة الدرامية براقة ولامعة ، بينما يكمن خلفها الكثير من التفكك والتشتت . وهذا يقودنا بدوره إلى الصورة الدرامية «فام ويام» التي تزيد على «الحلم الأمريكي» في السوء والتفكك . فهي عبارة عن نكتة تافهة تدور حول كاتب مسرحي شاب يحاول أن يستغل النجاح الذي أحرزه من قبل كاتب مسرحي ذو باع طويل ، في إثبات أن المسرح الأمريكي ليس بفن على الإطلاق بل إنه تجارة من الطراز الأول . ولعل آلبي بهذه المسرحية قد أثبت بالفعل

هذه الحقيقة ، عمليا وليس فنيا .

ولم يقتصر نشاط آلبى على كتابة المسرحيات ، بل قام بالإعداد المسرحى للرواية القصيرة الممتازة التى كتبتها « كارسون ماكالرز » بعنوان : « موال المقهى الحزين » وبرغم أنه قام بهذا الإعداد فى مطالع حياته الفنية ، إلا أنه لم يعرض على الجمهور إلا عام ١٩٦٣ . ولكن لم يكن آلبى موفقا إلى حد كبير فى هذا الإعداد لأن الرواية كتبت بأسلوب صعب ، خال تماما من الحوار التقليدى ، ولذلك كان على « آلبى » أن يكتب كل حوار المسرحية من عندياته ، ولأن آلبى – مثله فى ذلك مثل كل كتاب المسرح الأمريكى القادمين من الشمال – لا يملك القدرة على الصياغة الدرامية للهجات الجنوب الأمريكى ، فنتج عن هذا : أن انفصل الحوار عن جوهر المضمون ، ولم تستطع المسرحية ، أن تجارى الرواية ، فى حساسيتها ، ودقتها ، فبينما كان الحب هو القوة المسيطرة على المواقف فى الرواية ؛ نجد الكراهية تسيطر على ما عداها من الأحاسيس فى المسرحية .

مزج الرعب بالكوميديا :

وأول مسرحية طويلة كتبها آلبى عام ١٩٦٢ هى مسرحية « من الخائف من فيرجينيا وولف » وفيها : يؤكد مقدرته على مزج الرعب ، بالكوميديا ، فى توليفة درامية ، لا تقبل الانفصام . ولذلك : تعد هذه المسرحية ، من أبرع المسرحيات التى كتبت فى أمريكا ، بل إنها تعد الرائدة ، فى المجال الذى رسمته لأحداثها ، ومواقفها ، وشخصياتها . والهيكل الأساسى للمضمون بسيط للغاية . نقابل فى المسرحية « جورج ومارتا » ، « وجورج » هذا : رجل متوسط العمر ، ويشتغل بالتدريس فى الجامعة ، بينما زوجه مارتا ، تزيد عليه فى العمر قليلا ، ويقوم الزوجان بدعوة « نيك » أستاذ الأحياء الوسيم ، وزوجه المرحة الرقيقة ، « هانى » لتناول المشروبات ، فى الساعة الواحدة والنصف صباحا . ولمدة ثلاث ساعات ـ سواء على المسرح أو خارجه – ينهمك الأربعة فى الشرب والحديث ، وليس هناك إلاَّ بعض الأحداث القليلة والنادرة التى يمكن التغاضى عنها تماما .

وتتطور المواقف فى المسرحية : تبدأ كل شخصية بالإفصاح عن مكنونات صدرها ، بفعل الكحول ، الذى يسرى فى عروقها . ومن خلال هذا : يؤكد آلبى أن المظهر الخارجى ، الذى يحرص كل إنسان على تقديمه إلى المجتمع ، ليس إلا واجهة خارجية ، تختفى خلفها كل حقائق حياته الرهيبة ، والتى يؤكدها لفظ « الذئب » الذى هو ترجمة « وولف » الاسم الثانى لفرجينيا وولف ، الروائية الإنجليزية التى عاشت حياة جنسية بالغة الشذوذ والغرابة .

فى أول فصل تصرح مارتا – بعد أن أخذ منها السكر كل مأخذ – بحقيقة شعورها تجاه زوجها جورج – الذى لم يصل بعد إلى درجتها من السكر – فتقول : إنه تزوجها فقط لأن أباها هو عميد الكلية ، وذلك على أمل أن يستحوذ على العمادة ، بعد أن يعتزلها أبوها . وبرغم هذه العلاقة الحميمة بأبيها ، واعتماده عليه ، كان فاشلا دائما ، بحيث لا يمكن أن يتولى منصبا مثل هذا . بينما يقول جورج لنيك الأستاذ الذى عين حديثا بالكلية ، إن الطموح فى الجامعة لا يعتمد على الكفاءة العلمية ، ولكنه ينهض على المهارة التى تدار بها لعبة الكراسى الموسيقية ، وكيف يتحتم على الأستاذ ، أن يسرع بالاستيلاء على كرسيه ، مستخدما فى ذلك كل

الحيل ، والألاعيب ، بصرف النظر عن الضرورات الأخلاقية ، التى ربما وقفت عقبة فى سبيل تحقيق طموحه الاجتماعى ، الذى لا ينتمى إلى العلم والبحث بصلة . .

وفى الفصل الثانى تندمج المجموعة مع بعضها البعض أكثر فأكثر ، فيحكون قصصا غريبة عن بعضهم البعض ، بحيث يتعرى الجميع من الداخل بالتدريج حتى نكتشف أن نيك المغرور برجولته قد وصل إلى مرحلة من السكر جعلته لا يستطيع أن يغرى مارتا بممارسة الجنس معه ، برغم ترحيبها بهذه المحاولة . ثم نكتشف أيضا أن : الابن الذى طالما تكلم عنه جورج ومارتا ، لم يكن سوى أكذوبة كبرى ، لكى يغطيا بها فشلها ، وعدم مقدرتهما على إنجاب الأطفال . وبذلك تكون هذه التعرية النفسية المستمرة ، هى المضمون الأساسى الذى قام عليه البناء الدرامى ، للمسرحية كلها . فالصراع أو العلاقة بين الخارج الظاهر ، والداخل المختفى ، هى التى تشكل كيان الإنسان فى المجتمع المعاصر ، وعلى الإنسان أن يوفق بقدر الإمكان ، بين طرفى الصراع ، وإلا وقع بين شقى الرحى .

الحقيقة وقناع الوهم :

يرى آلبى أن كل إنسان يحاول – بطريقة أو بأخرى – أن يخلق من الأقنعة ، والأوهام ، ما يخفى به اضطراباته السيكلوجية ، وما يجعله يبدو بمظهر لائق ، فى نظر المجتمع . كل هذا من أجل المقدرة على الاستمرار فى الحياة المتقلبة . ولذلك فنحن لا نشعر بالشفقة تجاه شخصيات المسرحية ، بقدر ما نتعاطف معها فعلا ، ذلك فى الوقت الذى نرجو ألا نقف نفس مواقفها الحرجة . ولكن يدرك المتفرجون جميعا ، أن احتمال المرور بمثل هذه المواقف ، قائم وكبير ، ولا يبعد أن يكون الكثيرون منهم ، قد مروا بها بالفعل . ولا شك فإن حاجة الإنسان ، إلى مواجهة براقة ، تغطى قبحه الداخلى ، أصبحت حاجة غريزية ، وعلى الإنسان الناضج دائما ، أن يقرب بين الخارج والداخل ، بقدر الإمكان ، حتى لا يصاب بانفصام الشخصية بعد ذلك .

ولا يعتمد آلبى فقط على المضمون الفلسفى ، بل يستخدم أيضا البناء الدرامى ، لكى يجسده ويبلوره ؛ فقدرته على توقيت الأحداث ، والاكتشافات النفسية ، تجعل المتفرج يلهث ، مترقبا ما سيكشفه فيما بعد . والحوار أيضا يتدفق فى انسيابية وحدة ، سواء فى الحاضر أو معبرا عن مخاوف المستقبل ، أو مجسدا لذكريات الماضى . وتمكن آلبى من ابتكار لغة فنية خاصة به ، نجحت نجاحا شعبيا باهرا ، لدرجة أنها تمكنت من التغلغل فى اللغة الدارجة التى يستعملها الشعب الأمريكى فى حياته اليومية . وهذا يرجع إلى أن الشخصيات التى ابتكرها آلبى من الحيوية والصدق ، لدرجة أنه يصعب على المتفرج أن ينساها ، بعد انتهاء عرض المسرحية . ولا يمكن الفصل بين الحوار والشخصيات والمواقف ، بل تندمج كل هذه العناصر مجتمعة داخل الكيان النفسى ، للمتفرج نفسه ، ويتحول إلى قطعة من وجدانه ، تمارس تأثيرها على سلوكه وتفكيره .

وإذا كان آلبى يعتمد على الإيقاع السريع فى كشف الخفايا ، والأسرار الدفينة ، إلا أنه يخالف هذه القاعدة فى موقف الكشف عن حقيقة الابن المزعوم ، فهو يبطئ من الأحداث أكثر من اللازم حتى يشوق المتفرج لاكتشاف الحقيقة ، ولكن هذا الإبطاء يحدث ما يشبه النشاز فى الإيقاع العام للمسرحية . وخاصة أن الكذبة

التى تدور حول الابن المزعوم هى الفكرة الرئيسية ، التى تنهض عليها المسرحية ، وبالتالى ؛ كل الأوهام المزيفة للشخصيات . ولكن تبقى الحقيقة التى تؤكد مدى الهاوية التى يسقط فيها الإنسان من الرعب والزيف من أجل إبراز قدرته الذاتية الزائفة أمام الآخرين .

كل هذا : يؤكد أن النغمات الأساسية فى مسرح إدوارد آلبى ، تصدر عن وعيه الحاد ، بالمأساة الكونية ، التى تفرض نفسها ، وبقسوة ، على التجربة الإنسانية بكل أبعادها . ولذلك فهو لا يخلق النمط التقليدى من الأبطال وفى مواجهتهم الأوغاد ، لأنه يتعامل أساسا مع مزيج غريب من المآزق الحرجة ، التى يجد فيها الإنسان نفسه دون سابق إنذار . وشخصياته مهما اختلفت فى المظهر . فإننا نكتشف فى نهاية الأمر أنها تعانى من نفس الاضطرابات والصراعات والآلام المصحوبة بالفشل والإحباط ، ولعل هذا يرجع إلى عدم مقدرة الإنسان على الاتصال الصحيح والصحى بالآخرين ، لأنه لم يستطع بعد أن يوائم بين كيانه الداخلى وحياته الاجتماعية .

٣ نلسون آلجرين | 3 Nelson Algren

(١٩٠٩ - ....)

نلسون آلجرين روائى أمريكى قدم تجسيداً حيا للمجتمع الأمريكى ، فى أعقاب الانهيار الاقتصادى الذى أثر تأثيراً عميقاً فى فترة الثلاثينيات ، والذى قضى على مفهوم الإرادة الحرة المطلقة التى تمتع بها روادالقرن الماضى . فلم يعد الإنسان سيد موقفه ، بل وقع تحت رحمة الظروف الاجتماعية ، والضغوط السياسية ، والانهيارات الاقتصادية . وبذلك انقشع الحلم الذهبى القديم ، وظهرت الحياة على حقيقتها الزاخرة بالضياع ، والجهامة ، والبؤس ، والعنف ، واعتقد نلسون آلجرين أن دوره كروائى جاد أن يقدم شريحة من هذا المجتمع لكى يراه الناس على حقيقته أملاً فى الوصول إلى وضع أفضل ، من خلال الأدوات الفنية التى تنأى عن الوعظ والإرشاد ، والتوجيه المباشر . ولذلك فإن آلجرين هو ابن عصره بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى . ولكنه لم يتخل عن أدواته الفنية كروائى ، ولم يجعل من رواياته مجرد تسجيلات حرفية لظروف عصره . كانت مهمته تتركز فى مضاعفة وعى قرائه بحقيقة عصرهم . حتى يصلوا إلى أولى درجات إثبات الإرادة الإنسانية .

ولد نلسون آلجرين فى ديترويت ، ولكن كانت شيكاغو هى المدينة التى شكلت نظرته إلى الحياة ، والتى قضى فيها معظم حياته . أصبحت أزقة وحوارى الجانب الغربى للمدينة خلفية لمعظم رواياته وقصصه القصيرة . كانت روايته الأولى « الرجل الذى يلبس الحذاء » ١٩٣٥ تجسيداً قاسياً ، وتصويراً مريراً ، لجيل الشباب الذى كبر ، وتفتح ذهنه ، فى الثلاثينيات ، لكى يرى كل شيء وقد انهار حوله . ضاعت القيم والمثل ، وتلاشت الآمال والأحلام ، وحل محلها الصراع واليأس والضياع . وقد تشكلت رؤية آلجرين من خلال حياته فى المنطقة الصناعية فى شيكاغو ، وبين مصانع الصلب الرهيبة ، التى اشتهر بها حى جراى . تجنب آلجرين الأساليب المهذبة التى اتبعها الروائيون المعاصرون ، الذين تجاهلوا الحقائق المرة التى تختفى تحت سطح المجتمع ، وتهدد بانهياره النهائى . فليست المسألة مجرد غوص فى أعماق النفس البشرية ، على غرار روايات « هنرى جيمس »

و « جيمس جويس » بل هى أخطر من هذا بكثير ، فهذه النفس البشرية لم تتحرر بعد من ضغوط المجتمع التى تشكلها طبقاً لاتجاهاتها العشوائية التلقائية .

فى قصة «لم يطلع الصباح أبداً» ١٩٤٢ قدم آلجرين : مزيجاً رهيباً من الفقر والجريمة ، فى حياة البولنديين المهاجرين إلى شيكاغو ، والذين يعيشون فى الجانب الغربى من المدينة . وقد جلبت هذه القصة الشهرة لآلجرين ، على مستويات كثيرة . وأصبح بعدها رائداً لمدرسة شيكاغو الواقعية ، التى أخذت طابعاً خاصا بها بين المذاهب الواقعية الأخرى فى الرواية الأمريكية . ولكن آلجرين لم يشتهر على المستوى العالمى إلا بعد روايته الهامة «الرجل ذو الذراع الذهبية» ١٩٤٩ التى حازت على جائزة الكتاب القومى . وبطل الرواية «فرانكى ماشين» مقامر من الطراز الأول . قيل عنه : إن خبرته فى مجال المقامرة لا تجارى . يجيد جميع أنواع المقامرة . ويعرف جيداً كيف يلعب بالزهر ، والورق ، والروليت ، وغيرها ، من أدوات القمار . ويتضح لنا الجانب الآخر من شخصيته فى إدمانه للمورفين والهيروين . وعندما تطبق شهرته الآفاق ، ويتمتع بلقب ذى الذراع الذهبية ، يجد لزاماً عليه ، أن يهجر الأزقة والحوارى ، التى يقطن فيها مع أقرانه من البولنديين المهاجرين . ولكن إدمانه للهيروين يدمره وينتهى به إلى الانتحار . وكما يركز آلجرين على بطله ، يركز أيضاً على المجتمع الذى نرى شرائحه المختلفة ، من خلال عودة فرانكى إليه بعد أن حقن نفسه بالمورفين . تبدو شوارع شيكاغو الخلفية ، والمحال ، والبارات ، والحانات ، والسجن ، والمنازل الكئيبة القذرة ، حيث يقطن المتشردون ، واللصوص ، والخارجون عن القانون . كل هذه المناظر تتداخل وتتشابك من خلال نظرة فرانكى الزائغة إليها . ويبدو فشل المجتمع جليا فى احتواء هؤلاء الذين لفظهم منذ بادئ الأمر .

وتتوالى أعمال آلجرين فيصدر عام ١٩٤٧ مجموعة من القصص القصيرة بعنوان «البرية المضاءة بالنيون» ويقصد طبعاً بهذه البرية ذات الأضواء الصناعية : المجتمع الأمريكى المعاصر الزاخر بالوحوش والحيوانات ، التى يفترس فيه الكبير الصغير ، والقوى الضعيف . وفى عام ١٩٥٦ أصدر روايته «السير على الجانب الوحشى» التى تتبع فيها نفس المنهج الروائى ، الذى يتفادى المناداة بالإصلاح الاجتماعى والاقتصادى الذى أغرم به معظم كتاب الواقعية الطبيعية . فهو يكتفى بتجسيد الحياة ، بكل متناقضاتها ، من خلال صغار المجرمين والمقامرين ، ومدمنى المخدرات ، والعاطلين ، والمتشردين ، والضائعين المنتشرين بين البارات والحانات وغيرهم من أفراد المجتمع . فهم فى نظره ليسوا بأنماط أو ضحايا تعرض لأغراض الدراسة والتحليل ، وإنما هم بشر أولاً وأخيراً فضياعهم ليس مجرد نتيجة لظلم المجتمع لهم ، وليس مجرد نتيجة أيضاً لبؤر الضعف البشرى الكامنة فى شخصياتهم ، ولكنه مزيج من الاثنين ، يصعب فيه التفرقة بين الظلم الاجتماعى ، والضعف البشرى . فالحياة ليست بالبساطة التى تقبل تصنيف البشر إلى أنماط وخانات . فغالباً ما يتعثر الالتقاء بين الفرد والمجتمع ويصبح كلاهما ظالماً ومظلوماً فى الوقت نفسه . ويتجسد هذا فى حديث الشخصيات المتقطع الذى يحمل فى طياته بطولات وهمية لا تعنى شيئاً على الإطلاق ، ويرتفع به آلجرين إلى مستوى الشعر الحزين الذى يرثى به ضياع أرض اللقاء بين الإنسان والمجتمع . يقول داف بطل رواية «السير على الجانب الوحشى» :

«أشعر فى أعماق نفسى أن أية أرض أذهب إليها هى ملك لله . ولكن الناس يسدون على المنافذ كما لو كان

كل شيء ملكهم . لم أجد سوى المتاعب والضياع . . لا أعرف لماذا ؟ لم أجد سوى قدرة الجشعين على مساعدة بعضهم بعضاً ، أما هؤلاء الذين يأخذون الأمور ببساطة ، وبحسن نية ، فيعيش كل منهم فى واد منفصل عن الآخرين . . فليساعدك الله إن كنت أسود . . أو فقيراً . . أو عاطلاً . . وليساعدك الله عندما تلهث وتصارع لأن أحداً آخر لن يساعدك البتة . »

يحاول آلجرين أن يقدم بطله الجديد هرقل العصر الحديث ، فى شخصية داف الذى يملك بعض الطرق البدائية لكى يشق طريقه فى أحراش المجتمع المتكاثفة . فهو يستخدم فحولته الجنسية لكى يثبت وجوده وكيانه ويقرر أن يكون ثروة فى نيوأورليانز فى مجتمع الثلاثينيات الذى طحنته الأزمة الاقتصادية . ولكن كيف لهذه البدائية الساذجة أن تصمد فى وجه هذا المجتمع ؟ كان من الطبيعى أن ينقشع حلم داف الذى عاش عليه ، وينتهى به الأمر إلى إصابته بالعجز الجسدى الذى يرمز إلى عجزه النفسى والروحى فى مواجهة هذا المجتمع المتعفن . فلم تعد القوة الجسدية الفتية بقادرة على الصمود أمام هذه التيارات الملتوية .

ومن الواضح أن آلجرين يشارك بطله هذا التشاؤم من مصير المجتمع فقد دفعه الصدق الفنى إلى الإيمان بأن التشاؤم الصادق خير من التفاؤل المزيف . وأضفى هذا على شخصياته نوعاً من الإقناع الفنى . فقد تقبلهم آلجرين على علاتهم ولم يحاول دفعهم إلى فلسفة الأمور وتبريرها بأسلوب يعلو عن قدراتهم الفكرية والاجتماعية والنفسية . وربما تصور البعض أن آلجرين كان امتداداً للمدرسة الواقعية التى أسسها هاملين جارلاند ، وفرانك نوريس ، وثيودور درايزر . ولكن آلجرين يتميز عنهم بأنه رفض الخضوع لأى مذهب فنى أو فكرى مسبق ، ولم يخضع شخصياته لأفكار واتجاهات فلسفية لا تصل إلى مستواها . بل ترك المضمون الفكرى يشكل البناء الدرامى لعمله تلقائياً ، ولم يساند فكرة ضد فكرة أخرى لأن الحياة عنده لا تحتمل الانحياز إلى جانب دون الآخر ويجب على الإنسان أن يتقبلها فى مجموعها ، لكى يعرف بعد ذلك كيف يشق طريقه من خلالها . هنا يكمن أهم إنجاز فنى لآلجرين الذى اتخذ من المجتمع المعاصر مضموناً لرواياته ، دون أن يحيلها إلى نظريات اجتماعية ، أو اقتصادية تنادى بإصلاحه . فقد أدرك أن وظيفته كأديب فنان تكمن فقط فى تجسيد الحياة بكل صراعاتها وتناقضاتها لكى يزيد من وعى الإنسان بها ، وبالتالى تزداد معرفته بها ، مما يساعده على إثبات وجوده بطريقة أو بأخرى . ولا يهم إذا كانت نهايته الفشل أو النجاح ، فيكفى أنه سعى إلى تأكيد إرادته كإنسان .

٤ لويزا ألكوت 4 Louisa Alcott

(١٨٣٢ - ١٨٨٨)

لويزا ألكوت رائدة فى مجال الرواية الأمريكية . وعلى الرغم من أنها لم تكن ذات وعى حاد بضرورات الشكل الفنى ، ولم تكن تفرق بين فن الرواية وأدب السيرة الذاتية ، إلا أن البذور الأولى للفن الروائى كانت موجودة فى أعمالها مثل الرسم الدقيق والحى للشخصيات ، والتصوير المقنع للجو المحيط بها . والسرد السلس المتدفق للأحداث . والحوار المناسب لتفكير الشخصية وثقافتها . من السهل أن نجد هذه العناصر عندها . ولكن من النادر أن نجد ربطاً دراميا بينها بحيث يؤدى إلى الوحدة العضوية الموضوعية التى يتميز بها الشكل الفنى الناضج . ولم تتعمد لويزا ألكوت كتابة الرواية كفن بقصد ووعى ، ولكنها اتخذت منها مجرد مهرب من حياتها الشاقة الكئيبة . فكانت بالنسبة لها هواية بكل ما تحمله من عفوية وتلقائية غير خاضعة للمعايير الفنية المتفق عليها . ومع ذلك فهذا لا ينقص من دورها الريادى فى مجال الرواية ، فقد مهدت الجو والطريق لمن جاء بعدها من الروائيين ، وأوضحت لهم رواياتها بعض الأساليب الفنية فى إدارة الحوار ، وخلق الشخصيات ، وتطوير السرد . وغالباً ما يتجاوز النقاد عن أخطاء الرواد الذين لابد لهم من الاعتماد على مبدأ المحاولة والخطأ . وقد استفادت لويزا ألكوت أيضاً من قدرتها على قرض الشعر فى خلق الجو الموحى فى رواياتها . وهذا يضيف إلى رصيدها الريادى فى مجال الأدب الأمريكى بصفة عامة .

ولدت لويزا ألكوت فى مدينة جيرمان تاون بولاية بنسلفانيا حيث يملك أبوها مدرسة ويديرها . وكانت هذه المدرسة بمثابة المقر الذى قضت فيه لويزا شبابها . وعلى الرغم من أنها تلقت تعليمها كله على يد أبيها إلا أن عقلها كان من النضج بحيث استقلت بتفكيرها وأصبحت لها نظرة خاصة فى الحياة . وقد أوجد هذا عندها إحساساً بالذنب تجاه أبيها لأنها لم تجله الإجلال الواجب الذى يتلقاه من أخواتها . ولم تكن حياتها مريحة اقتصاديا ، بل اضطرت إلى القيام ببعض الأعمال اليدوية الشاقة لكى تساهم فى مصروفات البيت . ولكى تهرب من هذا الجو

الكئيب المحيط بها ؛ لجأت إلى الكتابة التي وجدت فيها متنفساً مريحاً لكل ما يعتمل فى وجدانها من أفكار وصراعات . وكان أول كتاب لها بعنوان «أساطير الوردة» الذى كتبته فى السادسة عشرة من عمرها ، ولكنه لم ينشر إلا عندما بلغت الثانية والعشرين .

فى عام ١٨٦٣ نشرت أول كتاب لها يحوز على شهرة بعنوان «لقطات من المستشفى» الذى اعتمدت فى مادته على خطاباتها التى أرسلتها عندما خدمت كممرضة متطوعة فى المستشفى العسكرى بجورج تاون . وكانت الخطابات زاخرة بصور حية ونابضة لكل ما تقع عليه عيناها ، ومن خلال هذا العمل استطاعت أن تتعرف على إمكاناتها فى السرد والوصف . وهى الإمكانات التى برزت عام ١٨٦٩ عندما أصدرت أعظم عمل عرفت به ، وهو روايتها «نساء صغيرات» التى جلبت لها الشهرة سواء داخل وطنها أو خارجه . وقد استمرأت نجاحها فأتبعتها بسلسلة روايات مشابهة . كانت كلها موجهة إلى أجيال الشباب أساساً ، ومع ذلك كان لها جمهور كبير من الشيوخ والكهول . من هذه الروايات «فتاة من طراز قديم» ١٨٧٠ ، و«رجال صغار» ١٨٧١ ، و«حقيبة العم جو» ١٨٧٢ ، و«أبناء العمومة الثمانية» ١٨٧٥ ، و«تفتح الزهرة» ١٨٧٦ ، و«تحت ظلال الزنابق» ١٨٧٨ ، و«أبناء جو» ١٨٨٦ . وقد ماتت لويزا ألكوت فى بوسطن فى نفس اليوم الذى تم فيه دفن أبيها .

ومن الواضح أن المضمون الروائى عندها يعتمد أساساً على سيرتها الذاتية ، وحياتها الخاصة . فرواية «نساء صغيرات» تتخذ من شخصيات عائلتها مادة للمواقف والأحداث ، بينما تعتمد رواية «رجال صغار» على حياة أبناء أخواتها . وقد نافسها فى مجال كتابة الروايات عن حياة الشباب روائى معاصر لها يدعى جاكوب أبوت ، ولكنها كانت أكثر أصالة ودقة منه ، بحيث عجز عن مجاراتها إلى نهاية الشوط . ومازالت بعض رواياتها رائجة تجاريا حتى الآن – وبعد مضى حوالى قرن من تأليفها – بل ترجم معظمها إلى اثنتى عشرة لغة . وتحولت روايتها «نساء صغيرات» إلى مسرحية ناجحة ، وقدمتها السينما الأمريكية مرتين بنجاح كبير ، ولذلك يجدر بنا أن نلم بها إلمامة سريعة حتى نتعرف على ملامح الفن الروائى عند لويزا ألكوت .

صدرت «نساء صغيرات» فى جزأين : الأول عام ١٨٦٨ والثانى ١٨٦٩ وقد تحددت فى عنوانها الفرعى بأنها رواية لصغار القراء . وكانت النساء الصغيرات كالآتى : ميج ، وجو ، وبيث ، وإيمى . وقد كتبت هذه الأسماء مع العنوان الرئيسى . ولم يكن فى نية لويزا أن تكتب هذه الرواية أصلاً لولا اقتراح توماس نايلز أحد الناشرين وأصحاب المطابع فى بوسطن الذى أغراها بكتابة تاريخ عائلتها كما لمسته بنفسها فى قالب روائى . وكان الاقتراح إيجابيا وبناء للغاية بحيث جلب الشهرة والثروة لها . وعلى الرغم من أن الفتيات الصغيرات كن الجمهور المقصود بالرواية ، فإنها استطاعت أن تتغلغل إلى القراء الأكبر سناً ، وأصبح كثير من مشاهدها ومناظرها من صميم الأدب الفولكلورى فى أمريكا .

تدور أحداث الرواية حول أربع أخوات ، لكل منهن وضع خاص وشخصية مختلفة ، فالبطلة جو مارش فتاة تميل إلى الحركات والتصرفات العنيفة ، وترغب فى شق طريقها ككاتبة . والأخت الكبرى ميج تتمتع بجمال ساحر أخاذ وتتمنى أن تعيش حياتها كسيدة صالون من الطبقة الراقية . أما بيث فهى فتاة تغطى وجهها حمرة الخجل وتهوى الموسيقى التى تخلق لها عالماً خاصا بها . بينما تأمل إيمى أن تصبح فنانة عظيمة مشهورة حتى تشبع

نزعتها الأنانية المتفردة فى إثبات ذاتها . وتبدأ خيوط النسيج الروائى فى التشابك بدخول جارهم الشاب الثرى ثيودور لورانس أو « لورى » كما كانوا يدللونه . كان يرغب فى الزواج من جو ولكن تشاء الظروف أن يتزوج من إيمى ، بينما تتزوج جو من أستاذ جامعى كهل يدعى بهاير . ولم يكن للرواية شكل فنى متكامل بحيث استطاعت المؤلفة أن تضيف إليها ملاحق جديدة كلما طرأ على بالها أفكار جديدة . كانت تظن أن لذة السرد الروائى هى متعة كافية فى حد ذاتها للقارئ . ولذلك يتوقف إنجازها الأدبى عند هذه الحدود . ولكن هذا لا ينفى أنها مهدت الطريق للروائيين الأمريكيين الذين أرسوا تقاليد الرواية مع مطالع القرن العشرين .

٥ ت . س . إليوت — T.S. Eliot 5

(١٨٨٨ - ١٩٦٥)

توماس ستيرنس إليوت من أعمدة النقد والشعر المعاصر ، وصاحب مدرسة أدبية تركت بصماتها واضحة على المسرح والشعر بصفة خاصة ، وعلى الأدب العالمى بصفة عامة . ولد عام ١٨٨٨ فى بلدة سان لويس بولاية ميزورى بالولايات المتحدة ، وتلقى تعليمه فى جامعة هارفارد ثم فى كل من جامعتى أوكسفورد بإنجلترا والسوربون بفرنسا . وبعد الانتهاء من دراساته الأكاديمية استقر فى إنجلترا واشتغل بالتدريس فى مدرسة هاى جيت بلندن ، ثم شغل وظيفة إدارية بأحد المصارف فى الفترة من عام ١٩١٩ وحتى عام ١٩٢٢ . ولكن كانت الوظيفة بالنسبة له مجرد مصدر للرزق ، أما نشاطه الأدبى فلم يهدأ منذ شبابه الباكر عندما اشتغل مساعداً لرئيس تحرير المجلة الأدبية التى عرفت باسم « ايجوبست » . وفى عام ١٩١٧ صدر له أول ديوان شعرى بعنوان « بروفروك وملاحظات أخرى » . وبعد ذلك بعامين صدر ديوانه الثانى بعنوان « قصائد » كما ظل يشغل منصب رئيس تحرير مجلة « المعيار » منذ أن بدأت فى الصدور عام ١٩٢٢ وحتى اختفت عام ١٩٣٩ .

وكانت قصيدته « الأرض الخراب » التى نشرت عام ١٩٢٢ سبباً فى الشهرة العالمية المدوية التى حازها بعد ذلك ، برغم أنها قوبلت بالهجوم العنيف أول الأمر عندما فوجىء القراء والنقاد بنهجها الشعرى المبتكر الذى لم يألفوه من قبل . ولكن مر الوقت سريعاً وتحول الهجوم إلى إعجاب ومديح . بل كانت هذه القصيدة سبباً فى الحماس الذى استقبلت به كل دواوين إليوت بعد ذلك ابتداء من ديوانه « قصائد » عام ١٩٢٥ ثم « أربعاء الرماد » ١٩٣٠ و « الديوان الكامل » عام ١٩٣٦ و « ببرت نورتون » عام ١٩٣٦ أيضاً ، و « ايست كوكر » ١٩٤٠ و « إنقاذ ما يمكن إنقاذه » عام ١٩٤١ وأخيراً « الرباعيات الأربع » عام ١٩٤٤ . كذلك أصدر إليوت كتاباً للأطفال عام ١٩٣٩ بعنوان « القطط العملية » ولكنه لم يحز أية شهرة لأن شهرته كشاعر غطت على ما عداها من أنشطة أدبية أخرى . ومن الواضح أن عقله الأكاديمى ، وثقافته الرفيعة ، وفلسفته العميقة لم تتح له المقدرة على

مخاطبة عقول الأطفال بالبساطة اللازمة .

ولم يقتصر نشاط إليوت على كتابة القصائد الشعرية بل دخل ميدان التأليف المسرحى الطليعى والتجريبى عندما كتب مسرحيته «سوينى اجنوستيس» عام ١٩٣٢ مستوحياً فيها الأسلوب الميلودرامى الذى كان يستخدمه الكاتب المسرحى اليونانى اريستوفانس فى بعض مسرحياته . وفى عام ١٩٣٤ كتب مسرحية «الصخرة» التى حاول فيها تجميع أناشيد الكورس التى وردت قبل ذلك فى قصائد . لكى تؤلف فيما بينها وحدة درامية . وقد كتب إليوت هذه المسرحية خصيصاً لكى تمثل فى مهرجان عقد لجمع التبرعات اللازمة لكنائس لندن . أما فى مسرحياته الخمس الشهيرة : «جريمة اغتيال فى الكاتدرائية» التى كتبها عام ١٩٣٥ لكى تمثل فى المهرجان السنوى لكاتدرائية كانتربرى ، ومسرحية «حفل كوكتيل» عام ١٩٥٠ و«أمين السر» ١٩٥٤ وأخيراً «رجل الدولة الكبير» عام ١٩٥٩ . فى هذه المسرحيات تمكن من إخراج نظريته النقدية إلى حيز التنفيذ ، وهى النظرية التى تؤكد أن الدراما الشعرية يجب أن تتمشى مع إيقاعات الحديث اليومى العادى ، وأن تتجنب الإيقاعات الطنانة والفخمة التى عرف بها الشعر الكلاسيكى التقليدى .

ولا ترجع شهرة إليوت إلى قصائده ومسرحياته فقط بل أيضاً إلى أبحاثه ودراساته النقدية المتعددة التى تشكل فيما بينها نظرية نقدية متكاملة أجبرت كل النقاد وعلماء الجمال على إعادة تقييم التقاليد التى أرستها المدرسة الرومانسية من قبل والتى كانت تنادى بأن الشعر ليس سوى التعبير التلقائى والعفوى عن مشاعر الشاعر الشخصية . ولكن إليوت نادى بأن الشعر عبارة عن التوليف الهادئ والمتزن والواعى للعواطف التلقائية والعفوية والصاخبة التى اجتاحت وجدان الشاعر من قبل . ولعل أصالة إليوت تعود إلى أن كتاباته النقدية وقصائده ومسرحياته الشعرية تشكل وحدة فنية متكاملة ، أى أنه طبق ما نادى به من نظريات نقدية فى أعماله الشعرية والمسرحية .

الكلاسيكية والملكية والكاثوليكية :

وكانت قصيدة «الأرض الخراب» سبباً فى اعتقاد الكثيرين أن إليوت من المفكرين والشعراء الذين فقدوا إيمانهم بالدين . وأن ثورته دفعته إلى تحطيم كل القوالب الأدبية التقليدية التى سبقته . وظن الكثيرون أيضاً أنه بحكم نشأته الأمريكية فإنه من الطبيعى أن يكون ضد أى نظام حكم ملكى . ولكن إليوت لم يترك هذه الادعاءات لتطغى على نظريته الواضحة والمحددة إلى الكون والمجتمع والعصر . فأعلن بصراحة فى مقدمته لـ«لونصلوت اندروز» عام ١٩٢٨ ، وهو العام الذى اكتسب فيه إليوت الجنسية البريطانية أعلن أنه كلاسيكى الاتجاه فى الأدب ، وملكى النزعة فى السياسة ، وأنجلو كاثوليكى بالنسبة لعقيدته الدينية . ولم تقتصر مقالاته على النقد الأدبى فقط ، بل تناولت السياسة والدين والحضارة والثقافة والتعليم .

وكانت أول مجموعة من مقالات صدرت لإليوت بعنوان «الغابة المقدسة» عام ١٩٢٠ ، وقد حددت الاتجاهات الفكرية والفنية الأساسية له . وفى عام ١٩٢٤ كتب «تقدير وإعجاب إلى جون درايدن» وفيه يبدى إعجابه الشديد بهذا الشاعر الكلاسيكى العظيم الذى فرض ظله على الشعر الإنجليزى بطول القرن الثامن عشر .

وتناول إليوت أيضاً فى نقده أعمال شكسبير ، وملتون ، ولكنه اشتهر بدراساته النقدية والتحليلية لقصائد الشعراء الإنجليز الميتافيزيقيين وعلى رأسهم جون دن . وتمكن من خلال هذه الدراسات أن يقوم بحركة إحياء للشعر الميتافيزيقى . وأن يمكن قراء القرن العشرين من تذوقه وإدراك النواحى الجمالية فيه .

ومن دراسات إليوت وكتاباته النثرية نذكر دراسته عن الشاعر الميتافيزيقى «اندرومارفيل» عام ١٩٢٢ والشاعر الإيطالى الملحمى «دانتى» عام ١٩٢٩ ، و«وظيفة الشعر ووظيفة النقد» عام ١٩٣٣ ، و«مقالات اليزابيثية» عام ١٩٣٤ ، و«مقالات قديمة وحديثة» عام ١٩٣٦ ، و«ماهى الكلاسيكية» عام ١٩٤٥ ، و«ملتون» ١٩٤٧ ، و«ملاحظات نحو تعريف الثقافة» ١٩٤٨ ، و«الشعر والدراما» ١٩٥١ ، و«عن الشعر والشعراء» ١٩٥٧ . وكتب إليوت أيضاً عن بعض الاتجاهات الدينية فى دراسته «وراء آلهة غريبة» ١٩٣٤ و«فكرة المجتمع المسيحى» ١٩٣٩ .

وقد حاز إليوت الإعجاب والتقدير من كل الأوساط الأدبية العالمية . واعترف الجميع بإنجازاته العظيمة فى الشعر والنقد والمسرح ، بل طالما قارنوه بصامويل جونسون سواء فى فكره الأكاديمى أو فى شهرته الشعبية . ولكننا إذا تحرينا السر فى شهرته الشعبية فسنجد أنها كانت نوعاً من «الموضة» أكثر منها فهما أصيلاً لشعره ومسرحه . فإليوت من الأدباء والنقاد الذين تزخر أعمالهم وكتاباتهم بإشارات أكاديمية وتلميحات تاريخية ، وجوانب حضارية تخفى عن ثقافة القارئ العادى ، بل إن بعض قصائده مثل «الأرض الخراب» مثلاً تشتمل على أبيات من لغات عدة لا يمكن للقارئ العادى أن يجيدها أو حتى يفهمها . ولذلك فإن أدب إليوت كان فى أحيان كثيرة أدب الصفوة المثقفة ، وهى الصفوة التى طالما تكلم عنها فى دراسته «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» . ولكن مما لا شك فيه أن إليوت فرض نفسه على جيل كامل من الشعراء والنقاد ، وهو الجيل الذى مازالت نظرياته وإنجازاته تؤكد أصالته حتى الآن ومنذ وفاة إليوت عام ١٩٦٥ .

الثقافات المتعددة والمتنوعة :

وإليوت من الأدباء الذين يصعب حصرهم داخل نطاق محلى محدد ، سواء كان هذا النطاق ثقافيا أوحضاريا أو جغرافيا أو تاريخيا . ففى فكره وفنه تمتزج الثقافات ، وتتنوع الحضارات وتتعانق ، وتتحول كل العناصر الفكرية والفنية إلى وحدة متكاملة لا تعرف الانفصام . ففى أشعاره ، تتوهج المناظر الأمريكية التى تستمد طاقاتها ، من نشأته وشبابه المبكر فى أمريكا ، ثم تمتزج أمريكا بأوربا عبر الأطلنطى ، كما تتعانق إنجلترا مع أوربا عبر المانش . وعندما تتتابع مناظر لندن فى قصيدة «الأرض الخراب» فهى ليست مجرد لندن ما بعد الحرب العالمية الأولى بما تحويه من ضباب أكتوبرى كثيب ، وأرواح هائمة ضائعة ، ولكنها تجسيد للإنسانية المعذبة كلها . كانت ثقافة إليوت الشاملة العميقة سبباً فى توضيح وتعميق نظرته إلى وظيفة الفن الذى يجب ألا يظل أسير «المحلى» والمحدود بل يتحتم أن يتخذ منه مجرد قاعدة للانطلاق نحو الأفق الإنسانى الواسع . فالمضمون المحلى – فى نظر إليوت – هو المادة الخام التى يشكلها الفن ، ولكن بمجرد أن تتشكل فإنها تتحول إلى تراث إنسانى . ومن هنا كان تأكيد إليوت فى كل كتاباته على الوظيفة الجمالية للشكل الفنى الذى يفرق بين ما هو فن

وبين ما هو غير ذلك .

والشكل الفنى يحيل التشتت والفوضى فى الحياة إلى نظام وتناغم فى العمل الأدبى . فالصور التى تتوارد أمام أعيننا فى قصيدة «الأرض الخراب» قد تبدو متناثرة لأول وهلة ، ولكن بعد استيعاب القصيدة كلها سنكتشف الوحدة الفنية المتجسدة فى شكلها الدرامى ، وبذلك تبدو العلاقة العضوية بين مناظر نهر التيمز وكنيسة القديس ماجنوس ، وسفن الملايو ، وأبراج أورشليم المتساقطة ، وشوارع أثينا ، وأزقة الإسكندرية ومقاهى ميونخ . والقارئ الذى يفشل فى إدراك هذه العلاقة العضوية بين جزئيات العمل الفنى وخلاياه ، لابد وأن يعجز عن استيعاب معناه الكلى ومنطقه الخاص به . والسبب فى ذلك أن إليوت يطلب من قارئه أن يقوم بدور أكثر إيجابية من دور المتلقى السلبى الكسول الذى لا يفهم شيئاً إلا من خلال المعانى المباشرة والسطحية . ومن هنا كان إصرار إليوت على حذف كل الجزئيات التى يمكن للقصيدة أن تستغنى عنها ، واستخدام كل ما هو وظيفى فقط فى النص . فجوهر الفن يكمن فى التركيز والتكثيف والتلميح والتجريد والتجسيد فى آن واحد . وبذلك يتحول العمل الفنى إلى كيان حى وطاقة متفجرة لا تتأثر بمرور الزمن ، ولا تبلى بتغير المكان .

الشعر والدراما :

ويؤمن إليوت بأن الشعر هو روح الدراما كما أن الدراما جوهره ، كما هى جوهر أى فن آخر . ولذلك فهو لا يجد أية فجوة بين كتابته لقصائده المتعددة وبين ممارسته للمسرحية الشعرية . فالتنويعات الفكرية والشعرية ، تكاد تكون واحدة مما يساعد القارئ على الإحساس ببصمات إليوت على كل السطور التى يمر بها . وهذه التنويعات تتمثل فى الخطيئة التى حكم على الإنسان أن يحملها على عاتقه منذ الأزل وستظل تبهظ كاهله إلى الأبد ؛ وتتمثل أيضاً فى استحالة الاتصال والتفاهم بين بنى البشر ، وفى ضياع الحب الحقيقى بين طيات الحضارة التدميرية . ومسرحيتا «جريمة اغتيال فى الكاتدرائية» و«حفل كوكتيل» بصفة خاصة تجسدان هذه التنويعات على مستوى درامى رفيع .

ولعل أهم إنجاز قام به إليوت فى مجال المسرح أنه تمكن من إحياء المسرح الشعرى بعد أن كان النثر قد طغى على التأليف المسرحى لقدرة أغلبية الكتاب المسرحيين على تطويعه لمتطلبات الحياة الحديثة التى لم تعد تحتمل جعجعة الشعراء التقليديين . ولكن إليوت لم يكن شاعراً تقليديا بالمرة بل نادى بأن الشعر – شأنه فى ذلك شأن أى فن إنسانى أصيل – قادر على الوفاء بحاجة الإنسان الملحة والمستمرة للتعبير عما يجتاحه من أزمات وأفكار وأحاسيس . وهذا يتوقف على المنهج الشعرى المناسب لمضمونه طالما أن المنهج قادر على توصيل المضمون الفكرى من خلال الشكل الفنى الذى لا ينفصل عنه . وليست هناك قواعد مسبقة تفرض فرضاً تعسفيا على الألفاظ والإيقاعات والصور والأوزان والمعانى التى يختارها الشاعر . فاللغة ليست سوى مادة خام وعلى الشاعر أن يعيد تشكيلها وصياغتها حتى تقدر على استيعاب مضمونه وربطه عضويا بشكله الفنى . وعلى هذا الأساس يمكن للمسرح الشعرى أن يعود إلى أمجاده القديمة إذا وجد الشاعر المسرحى القادر على ابتكار اللغة العصرية التى تتلاءم مع روح العصر . وأهم شرط من شروط التوظيف الفنى للغة أن يشعر القارئ أو المتفرج أنها تستعمل لأول

مرة بهذا الأسلوب الخاص بالعمل ذاته . وهذا الإحساس بالجدة هو الذى يفرق بين الفن الجديد الأصيل وبين الفن الباهت القائم على التقليد والتكرار . فإذا كانت اللغة قديمة قدم الوجود الإنسانى نفسه ، فهى جديدة كل الجدة عندما تستعمل فى أى عمل فنى جديد .

ونلاحظ أن اللغة الشعرية التى استخدمها إليوت فى مسرحياته لا تزيد فى كثير أو قليل عن اللغة السلسة بل الدارجة التى يستعملها الناس العاديون فى حياتهم اليومية . وبذلك يثبت أن الشعر إذا كان لغة الملوك والأمراء فى مسرحيات شكسبير ، فإنه يمكن أن يكون لغة الناس العاديين فى مسرحيات العصر الحديث ، فالشعر الكلاسيكى الحديث – فى نظر إليوت – ليس مجرد قوالب جامدة ومسبقة مثل الشعر الكلاسيكى التقليدى ، ولكنه شعر قابل للتشكيل طبقاً لمتطلبات المضامين الفكرية المتجددة . وكانت هذه المرونة الفنية والنظرة الشاملة سبباً فى النجاح الجماهيرى الذى أحرزته مسرحيات إليوت فى وقت تنبأ فيه معظم النقاد بموت المسرح الشعرى واندثاره نهائيا . فقد اكتشف الجمهور أن ما يدور على المسرح كتب بلغة – وإن كانت شعراً – إلا أنها تحتوى على نفس الألفاظ البسيطة والإيقاعات السلسة التى تجرى بها اللغة فى الحياة اليومية . ولذلك يؤكد إليوت أنه لا توجد لغة شعرية بطبيعتها ، وأخرى غير ذلك – فأية لغة وأية لهجة يمكن أن تتحول إلى شعر اعتماداً على الشكل الفنى المناسب ، والعضوى الذى يستخدمه الشاعر .

فى مسرحية «حفل كوكتيل» يثبت إليوت عمليا أنه لا فرق بين الشعر الغنائى والشعر المسرحى لأن الأول يمكن أن ينضوى تحت لواء الثانى إذا ما أمكن توظيفه مسرحيا . ولذلك نجد فى «حفل كوكتيل» شخصية تلقى على أسماع الحاضرين مقتطفا طويلاً من شعر شيللى الغنائى ، بينما لا يشعرون بأية فجوة بين نص شيللى ونص إليوت . فالشكل الفنى للمسرحية عبارة عن بوتقة تنصهر فيها كل العناصر الداخلة فى التفاعل . فعلى الرغم من أن المضامين التى يعالجها حديثة ومعاصرة ، فإنه يستخدم الشكل الدرامى للمأساة الإغريقية الكلاسيكية ، ومع ذلك لا يحدث أى انفصام بين المضمون الحديث والشكل الكلاسيكى .

وهذا يوضح أن المعيار الحقيقى للعمل الفنى الناجح يكمن فى مدى التناغم الذى يحدث بين عناصره المختلفة والمتناقضة ويصل قمته فى نهاية العمل . وهو التناغم الذى ينتقل بدوره كاملاً إلى داخل القارئ أو المتلقى بمجرد الانتهاء من قراءة العمل .

نظريته فى النقد الأدبى :

وتؤكد نظرية إليوت فى النقد الأدبى أن الشعر فن لا شخصى . بمعنى أنه ليس تعبيراً عن المشاعر الشخصية للشاعر . وعقل الشاعر عبارة عن عامل مساعد – مثلما نجد فى الكيمياء – تمر به العناصر المختلفة والمتناقضة للعمل الفنى بحيث تتحول فى نهاية الأمر إلى كل عضوى وجسم حى . ولذلك يجب أن يحدث انفصال كامل فى داخل الفنان بين الإنسان الذى يعانى وبين المبدع الذى يخلق . ويلاحظ إليوت فى النقد الحديث بأمريكا وإنجلترا ، أن معظم النقاد يدرسون بالجامعة وأن معظم أساتذة الجامعة ينقدون فى الخارج على صفحات الكتب والمجلات والصحف ، ونتج عن هذا أن النقد الحديث أصبح يمتزج بالأكاديمية والأكاديمية تمتزج بالنقد الحديث . وأدى

هذا بدوره إلى ظهور ما يسميه إليوت بالنقد القائم على التفسير عن طريق البحث عن مصادر العمل الفنى موضوع النقد . ويهاجم إليوت هذا المنهج لأنه أثر تأثيراً سيئاً على النقد الأدبى . فهناك من شغلوا أنفسهم وهم ينقدون قصائد وردزورث ، بحياته الخاصة ، وزواجه ، وحبه لشقيقته . ويعترف إليوت بأن هذه الكتابات مثيرة ومسلية فى حد ذاتها ، ولكنها لا يمكن أن تساعد على تذوق قصيدة لوردزورث من حيث هى تعبير فنى .

ويستشهد إليوت بكتاب «الطريق إلى إكساندو» لمؤلفه جون لفنجستون لويز كمثل على الكتب التى تطبق نظام الرجوع إلى المصادر فى عملية النقد الفنى . لقد أجهد المؤلف نفسه فى هذا الكتاب ليكتشف المصادر التى جعلت كولريدج يكتب فى النهاية قصيدتيه الرائعتين : «قبلة خان» و «الملاح العجوز» . لقد فتش جون لويز فى جميع الكتب التى قرأها ليرى من أين استعار كولريدج الصور أوالعبارات الموجودة فى هاتين القصيدتين ، مع العلم بأن معظم الكتب التى طالعها كولريدج ليست معروفة . والعجيب أن ت . س . إليوت يعترف بجودة هذا الكتاب ، وبالمجهود الذى بذله المؤلف ، ويوصى كل دارسى الشعر بقراءته ، غير أنه يعترف فى النهاية بأن قراءة هذا الكتاب لا تساعدنا على فهم قصيدة «الملاح العجوز» بصورة أفضل . فقد اهتم جون لويز بشىء لا يدخل فى نطاق النقد الأدبى . كانت كل مهمته هى أن يستقصى المصادر ، والمراحل التى مر بها الشاعر حتى كتب القصيدة أما القصيدة نفسها فلا تدخل فى نطاق اهتمامه الأكاديمى .

وظن الدارسون أن هذا المنهج الأكاديمى سيمكنهم من فهم أى قصيدة لأى شاعر يخبرهم بالكتب التى قرأها ، وتمادوا فى هذا الخطأ لدرجة أن أحد القراء أرسل إلى إليوت خطاباً يسأل فيه : هل قرأت رواية «أعماق الظلمة» لجوزيف كونراد؟ إن القارىء المخدوع يربط بينها وبين قصيدة إليوت «الأرض الخراب» . ويعترف إليوت أن الربط لا محل له ، وبأن القارئ لاشك قد تأثر بذلك الكتاب المدمر الذى كتبه لويز عن مصادر قصائد كولريدج فأراد أن يطبق ذلك على إليوت أيضاً . ويتخذ إليوت من رواية جويس «يقظة فينجان» مثالاً آخر على المجهود الذى بذل فى شرحها وتفسيرها . أما النقد الأدبى فيدور حول الفهم والتذوق . وربما أفادت الشروح والتفاسير التى دارت حول رواية جويس إلى حد ما ولكن من الخطأ أن نعتبرها نقداً أدبيا خالصاً .

ويصل إليوت من هذا كله بأن هناك مدرسة تفسر القصيدة بالبحث عن الأسباب التى أدت إلى كتابتها . وهو لا ينكر أن التفسير قد يساعدنا على فهم القصيدة ، وهذا ضرورى . ولكنه مجرد خطوة أولى يتحتم أن تتبعها خطوات أكثر أهمية . فعلينا أن نبذل الجهد لنتعرف على هدف القصيدة ، الذى تريد الأبيات أن تقوله لنا ، أى أنه علينا أن نفهم وجود القصيدة ، ككل عضوى وبذلك لا يرى إليوت – مثلاً – أنه فى حاجة إلى أية أضواء تسلط على قصائد وردزورث سوى تلك الأضواء التى تشعها القصائد نفسها .

وعلى هذا فإن وظيفة الناقد الأدبى تتلخص فى مساعدة القراء على تذوق العمل الأدبى والاستمتاع به . ولا شك فإن فهم العمل الأدبى – وهو المرحلة الأولى للتذوق – يحتاج إلى بعض الشرح ويضرب إليوت مثلاً بالبيتين اللذين يتغنى فيهما شيللى بالقمر :

أشاحب أنت من الإرهاق

من صور السماء والتحديق فى الأرض

ويقول إليوت إنه ليس فى حاجة إلى أى شرح أو تفسير لكى يتذوق هذين البيتين الرائعين . ولو ظل ناقد يحكى له قصة حياة شيللى والكتب التى قرأها لما ضاعف ذلك من استمتاعه بهذين البيتين ولقد سبق لإليوت أن قال إن على كل جيل أن يعد لنفسه نقده الأدبى الخاص به . فلكل جيل مقاييسه فى الفهم ، ولكل جيل مطلبه الخاص من الفن . والجيل الحاضر يقف من روائع الماضى موقفاً يخالف موقف الجيل السابق نظراً لتأثره بالعلوم والمعارف الجديدة التى يحاول استغلالها والاستفادة منها فى ميدان النقد الأدبى الذى أصبح يعتمد فى أحيان كثيرة على الفلسفة وعلم الجمال وعم النفس . ذلك بالإضافة إلى أن علاقة ناقد اليوم بالعالم تختلف عن علاقة سلفه . فهو يخاطب جمهوراً مختلفاً ولذلك يشعر إليوت بأن النقد الأدبى الجاد الذى يكتب اليوم إنما يكتب لفئة معينة . ولكن مهما استفاد الناقد المعاصر من الفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس فعليه ألا ينسى أن أهم أدواته التى يتحتم عليه استخدامها فى تقويم العمل الفنى ، يتمثل فى عنصرى التحليل والمقارنة ، لأنهما كفيلان بالحفاظ على جوهر النقد الأدبى كعلم حديث مستقل عن العلوم والمعارف الأخرى ، وإن كان يستفيد بها من حين لآخر .

٦ روبرت أندرسون | 6 Robert Anderson

(١٩١٧ - ....)

يشكل روبرت أندرسون الكاتب المسرحى الأمريكى المعاصر ظاهرة فريدة بين اقرانه . فهو الكاتب الوحيد الذى يمكن أن نلحظ فى مسرحياته أثراً مباشراً ومحدداً وواضحاً لأسلوب تشيكوف . وقد يكون مثيراً أن نحلل هذا الأثر وخصوصاً إذا وضعنا المجتمع القيصرى الإقطاعى الذى عاش فيه تشيكوف موضع المقارنة مع المجتمع الرأسمالى الصناعى الذى عاش فيه أندرسون وقدمه من خلال مسرحياته . هذا برغم أن الفارق الزمنى بين المجتمعين يزيد عن نصف قرن . ولكن يبدو أن خصائص النفس البشرية لا تتغير بسهولة باختلاف المكان أو الزمان . ويوضح كبار النقاد من أمثال جون جاسنر وألفريد كازن أن روح الشعر الرقيق التى تتغلغل فى مسرحيات تشيكوف يمكنها أن تساعد كتاب المسرح الأمريكى المعاصر على التخلص من قيود مسرح الأفكار والقضايا والمشكلات التى دار حولها الكثير من المناقشات البيزنطية . فلدى تشيكوف القدرة على أن يمنع كتاب المسرح الأمريكى من المبالغة فى صياغة الحبكة ، وافتعال الموقف وأن يعلمهم التركيز على جوهر الشخصية الدرامية ، وعلى الجو الموحى المؤثر ، وعلى التدرج البطئ غير المحسوس الذى يسرى فى نفوس الجمهور ويعيد صياغتها دون أن يدروا . وقد حقق روبرت أندرسون خطوات على هذا الطريق برغم أنه لم يستطع الوصول إلى مثله الأعلى تشيكوف .

بدأ روبرت أندرسون حياته الأدبية بفوزه بجائزة وزارة الحربية الأمريكية عن أحسن عمل مسرحى كتبه مجند فى القوات المسلحة فى أثناء الحرب . وكان عنوان هذه المسرحية «تعالوا زاحفين إلى الوطن» عام ١٩٤٥ . ولكنها كانت مسرحية صاخبة الإيقاع بحكم الظروف التى كتبت فيها . فكانت مسرحية إعلامية أكثر منها مسرحية فنية . ولذلك فهى لا تمثل الطابع المميز لأندرسون فى مسرحياته التالية «شاى وحنان» ١٩٥٣ و«بطول فصول الصيف» ١٩٥٤ ، و«ليل ساكن ، ليل وحيد» ١٩٥٩ ، وهى المسرحيات التى تبرز لنا تأثير المنهج

الدرامى لتشيكوف على أندرسون من حيث الإيقاعات الهادئة الخافتة ، والتطور التدريجى البطئ للموقف وعدم التركيز على الإثارة التقليدية والحبكة المفتعلة . وعلى الرغم من ندرة إنتاج أندرسون فإنه استطاع أن يفسح لنفسه مكانة مرموقة فى المسرح الأمريكى من خلال تطعيمه بنفحات من مسرح تشيكوف العظيم .

فى مسرحية «شاى وحنان» يقدم لنا أندرسون تحليلاً متأنياً وناعماً لحياة طالب مراهق دارت حوله الشبهات ظلماً عندما اتهمته بالشذوذ الجنسى . وتتكون المسرحية من مواقف متدافعة ومتتالية وهادئة فى الوقت نفسه . وكان السبب الذى من أجله اتهم البطل بالشذوذ الجنسى أنه يفضل الفنون الرقيقة والشاعرية بدلاً من رياضات الرجال المعتادة والتى تميل إلى العنف والخشونة . ويتحول الشاب إلى شخصية مأسوية ليجتر أحزانه فى صمت بسبب عدم فهم زملائه له ، وكنتيجة لقسوة مدرس الألعاب الرياضية معه ، إلى جانب الكبت الذى يفرضه عليه أبوه . وينعزل الفتى كلية داخل نفسه بل يعتبر نفسه إنساناً شاذاً فعلاً بسبب الضغط الذى يمارسه عليه الجميع . ويصل إحساسه بالقهر منتهاه عندما يتحداه أحد زملائه بأن يذهب لممارسة الجنس مع إحدى العاهرات حتى يدحض الاتهام الموجه إليه من كل جانب .

وكان من الطبيعى وسط كل هذا الإحباط أن يفشل معها . ويكاد هذا الفشل أن يقضى على ثقته فى نفسه وبرجولته إلى الأبد . وبالإضافة إلى ذلك : كانت خشونة الفتاة معه سبباً آخر فى فشله . أى أن كل العوامل تجمعت لكى تؤكد له فشله . وكان من الممكن أن يسير فعلاً فى طريق الشذوذ الجنسى باعتباره الوضع الطبيعى الذى حدده له المجتمع لولا تدخل زوجة مدرس الألعاب الرياضية التى وجدت أن زوجها دائم الاتهام للصبى كما لو كان يبغى تحطيمه فعلاً . عندئذ أدركت أن هذا الموقف لا يمكن التسامح إزاءه وخاصة أنها تدرك جيداً أن زوجها غير قادر على إشباعها عاطفياً أو جنسياً ، فتلزم زوجها الرياضى مكانه بأن تلمح له من طرف خفى بأنه هو المصاب فعلا بالشذوذ الجنسى . وهى الحقيقة التى يؤكدها شغفه الجامح بالخروج إلى المعسكرات مع الصبية . وهو باتهامه للمراهق المظلوم إنما يبعد عن نفسه الشبهات ، ويعاقب نفسه فى الحقيقة .

وتنتهى المسرحية بأن تقبض الزوجة على أعنة الأمور فى يديها ، فتطرد زوجها بعيداً ، وتحول اهتمامها تدريجياً إلى الصبى البائس المظلوم ، وتهدئ من مخاوفه بأن تسلم نفسها له حتى تؤكد له عملياً أن كل ما قيل فى حقه هراء فى هراء . ولكن المسرحية ليست بهذا الهدوء المسيطر تماماً كما قد تبدو لأول وهلة ، فنحن نصل إلى ذروة مرتفعة وصاخبة عندما تقذف الزوجة بتهمة الشذوذ الجنسى فى وجه زوجها الذى ينطق وجهه وسلوكه بالصحة والقوة والرجولة المتكاملة . ثم نصل إلى ذروة حسية أخرى عندما تقدم الزوجة نفسها إلى المراهق من أجل إنقاذه من رأى خاطئ قد يدمر حياته تماماً . وقد قصد أندرسون بهذه الذرا الدرامية أن يتجنب الرتابة والملل إذا سارت الأحداث الدرامية على وتيرة واحدة . فلم يكن يملك قدرة تشيكوف الفائقة على نسج مسرحيته من تنويعات متناغمة ومتعارضة دون اللجوء إلى المواقف العنيفة التى تحمل فى طياتها المفاجآت التقليدية .

وهذه المفاجآت تبدو غير مقنعة درامياً إلى حد كبير . فإذا كان الصبى قد فشل فى ممارسة الجنس مع فتاة الليل ، فكيف له أن ينجح فى تجربته مع زوجة مدرسه الذى طالما اضطهده ؟ ! هذا بالإضافة إلى أن شخصية الزوجة كانت تشع بالوقار والاحترام ، وهذه كلها صفات كفيلة بإطفاء أية رغبة جسدية . ولكن من الممكن أن

نغفر لأندرسون مثل هذه الهنات مقابل تقديمه مسرحية بهذه النعومة والرقة والإقناع الدرامى . ومما يضيف الشىء الكثير لقيمة أندرسون أنه لم يقنع على الإطلاق بأن يقول كل كلامه بصورة مكشوفة ومباشرة ، وعن طريق المواقف الحسية الفجة التى تعود عليها جمهور المسرح التجارى فى أمريكا .

بطول فصل الصيف :

أما مسرحية «بطول فصل الصيف» فهى تشيكوفية من الطراز الأول بالرغم من أنها لا تصل إلى مستوى تشيكوف الرفيع . تدور المسرحية حول عجز أسرة أمريكية عن إنقاذ بيتها بسبب الإهمال أو اللامبالاة أو اليأس مع التخبط وفقدان الاتجاه . وقد كتبها أندرسون قبل «شاى وحنان» إلا أنها عرضت بعدها . لم تكن تأليفاً درامياً خالصاً بل كانت إعداداً مسرحياً لرواية دونالد ويتزل المعروفة باسم «إكليل ورود ولعنة» . ومع هذا استطاع أندرسون أن يضيف إليها الكثير من حساسيته بحيث بدت المسرحية فى ثوب درامى أفضل وأجمل من الرواية نفسها . فقد ابتكر مسرحية رقيقة ناعمة من التوتر الخفى الذى ينتاب الشخصيات الشابة القلقة التى لا تجد سوى النذر اليسير من العطف والإرشاد والتشجيع من جانب من هم أكبر سناً وتجربة وخبرة ، ولكن لا يصدر عنهم سوى الطنين الأجوف والأوامر الفارغة . وهى النغمة التى استقلت بعد ذلك بمسرحية «شاى وحنان» من خلال شخصية المراهق البائس والمضطهد من عائلته ومجتمعه .

وإذا كان أندرسون يحاول استلهام روح تشيكوف فى مسرحياته فإنه عجز عن إدراك الميزة الشعرية ، ذلك السحر الغريب الذى يمس الإنسانية المعقدة فيجعلها تنبض بالحياة على منصة المسرح وهى الميزة التى نجدها فى مسرحيات «بستان الكرز» ، و«الخال فانيا» ، و«الشقيقات الثلاث» و«النورس» و«إيفانوف» . وكانت الأسرة التى قدمتها مسرحية «بطول فصل الصيف» أقل جاذبية لأنها لم تمتلك طابع العفوية الرقيقة المتدفقة التى تميز بها تشيكوف الذى قدم عالماً أكثر خصوبة وثراء من صور الإحباط والفشل المثيرة المسلية التى قدمها لنا أندرسون . فقد قدم قطاعات وشرائح لحياة الطبقة الوسطى الدنيا ، ولم يحاول أن يضفى عليها روح الشعر وصوره الخصبة ، فكانت النتيجة أن أصبحت الشخصيات عادية جدًّا إلى درجة الملل لأن أندرسون حاول تقليد تشيكوف دون أن يتشرب روحه . فالدراما روح وجوهر قبل أن تكون حرفة وصنعة .

تمثل مسرحية «بطول فصل الصيف» موقفاً حرجاً تعيشه إحدى الأسر الغارقة حتى أذنيها فى الاهتمامات الصغيرة التافهة فى حين يبدو بيتها على وشك أن يقوضه التآكل والتفتت سواء على المستوى الواقعى أو المستوى الرمزى . ولا يبذل أحد أى جهد من أجل إنقاذ البيت ، سوى ابن الأسرة الذى يبلغ من العمر اثنى عشر عاماً ، والذى يدعى «ويللى» ولكن الجدار الحجرى الذى أقامه الصبى طوال فصل الصيف مستخدماً فى ذلك قواه وموارده غير الكافيتين ، ينهار فى النهاية وتضطر الأسرة اليائسة إلى هجرة المنزل المتداعى . ومن دواعى السخرية أن نعرف أن الشخص الوحيد الذى كان يشجع ويللى ويرعاه هو شقيقه الأكبر «دون» الذى كان الكساح يصيبه من حين إلى آخر . وهذا الكساح الحسى كان يرمز إلى الكساح الأدبى والمعنوى الذى أصاب الأسرة كلها وأفقدها القدرة تماماً على تجديد حياتها الراكدة والمتفسخة . .

كان أندرسون موفقاً فى تقديم التفاصيل الدقيقة التى جسدت أبعاد المشاعر وصورت الجوانب المختلفة للشخصيات . ولكنه افتعل إلى حد ما فى التركيز على الدرس الأخلاقى المستخلص من الأحداث . أما تأثير تشيكوف الحقيقى عليه فيبدو فى عدم احتياجه إلى حبكة تقليدية مثيرة . فقد وفر عمله المبذول فى المضمون وفى الشخصيات نوعاً من الإثارة الداخلية الخاصة بها . ومن هنا كان الانسياب التلقائى السلس الذى تميزت به مسرحية « بطول فصل الصيف » إلى أن وصلت إلى خاتمتها . ولكن كان إحساسنا بالانهيار القادم قائماً تماماً – مثل إحساسنا تجاه الأسرة التى قدمها تشيكوف فى « بستان الكرز » والتى ظل إحساس فقدانها لمزرعتها يطاردها حتى وقع فعلاً فى النهاية . وهذا الإحساس فى حد ذاته كفيل بأن يخلق فى وجدان المتفرج إثارة من نوع جديد وأكثر رقياً من الإثارة التى تحدثها الحبكة المصطنعة . وقد ضاعف هذا الإحساس المثير مجهودات أولئك الذين حاولوا إبعاد الانهيار أو تأجيل وقوعه بقدر الإمكان ، فقد كان الفشل مصير كل محاولاتهم التى منحت المتفرج بصيصاً خافتاً من الأمل فى عدم وقوع الانهيار .

كانت مسرحية « بطول فصل الصيف » خالية من الأحداث إلى حد بعيد بحيث بدت الشخصيات مندفعة فى وهن وفتور نحو الكارثة المتوقعة . كان انسياب الشخصيات واستسلامها للتيار بمثابة العمود الفقرى للبناء الدرامى كله ، وأضفى الإعياء والوهن الباديان عليها لونا مميزا وجذابا جعلها تبدو مختلفة تماماً عن الشخصيات التقليدية التى تعود المسرح الأمريكى على تقديمها . فهناك مثلاً « دون » إحدى الشخصيات الرئيسية التى تشجع شقيقه الصغير بالحِكَم والمحاضرات والمواعظ وهو لا يفعل شيئاً سوى الاستغراق التام فى كآبته الخاصة . ولكنه لا يستطيع الصمود طويلاً حتى فى المحاضرات والمواعظ فى حين يمضى أخوه الصبى الصغير فى غرس أحجاره غير الكافية بصورة تدعو إلى الأسى فى صبر ومثابرة ليواجه بها التآكل والتفتت . ويعلق « جون جاسنر » على هذا المنهج الدرامى بقوله :

« إن المرء لا يستطيع إلا أن يتمنى لو أن « روبرت أندرسون » قد حاول أن يجعل أولئك الذين جرفهم التيار والطوف الذى جرفوا عليه أكثر أسرا وبريقاً وتوقداً . لقد كانت المسرحية بحاجة إلى المزيد من الشعر فى تصوير الشخصيات ، وإلى شيء من الرمزية من أجل تجنب ذلك الانقباض الساكن الذى يسيطر على الأسرة بأسرها . إنه لمن المؤسف أن يكون الاستخدام الكامل والصحيح لمثل هذه الحساسية الحادة ، تمثل هذه الصعوبة والندرة على المسرح الأمريكى المعاصر وخاصة بالنسبة لشخصيات الطبقة المتوسطة المحلية . وربما لم يكن القول بأن صنعة تشيكوف الفنية إنما تواجه فترة صعبة من فتراتها على مسرحنا . سوى طريقة أخرى للتعبير عن نفس القضية . »

ليل ساكن ليل وحيد :

فى مسرحية « ليل ساكن ليل وحيد » فرض أندرسون على انطلاقاته الدرامية نظاماً قاسياً بحيث أحال المسرحية إلى نوع من كبح جماح النفس وترويضها . يدور مضمونها حول اثنين فى سن الصبا : يلتقيان فى مساء عيد الميلاد ولا يفترقان إلا فى صباح اليوم التالى ، فيذهب البطل إلى زوجته المضطربة عقلياً ، وتذهب البطلة

إلى زوجها الذى لا يخلص لها ولا يكن لها أى حب . وقد تميزت الشخصيتان بحساسية رقيقة من ذلك النوع الذى نلمسه فى شخصيات تشيكوف . كذلك كانت الأحداث المعقدة قليلة متباعدة مما يؤكد إصرار المؤلف على تتبع خطوات مثله الأعلى الروسى . فقد كان من الممكن أن يحشد مسرحيته بالأحداث المعقدة دون جهد يذكر لو أنه أراد تدبير حبكة معينة وصياغتها على النمط المعروف . وكان من الممكن أيضاً أن يجعل صياغة هذه الحبكة نابعة من أحاسيس الشخصيات ، ومن قدرتها المحدودة على الحركة . ولكنه بدلاً من استخدام هذه الأدوات الدرامية التقليدية ، أقام البناء الدرامى لمسرحيته كلها على ذلك التقارب الخجل الوجل بين اثنين من الناس ، وغامر بذلك عندما استغنى عن كل الحيل التى أغرم بها الجمهور.

وعلى الرغم من أن الكبت الذى سيطر على علاقات البطلين كان طبيعيا ومنطقياً إلى حد بعيد ، فإنه افتقد رشاقة النغمة الشعرية والحالة النفسية وخصوبتها المتنوعة ، وقد ساعد عنصرا الرشاقة والخصوبة «تشيكوف» على أن يحول كل جزئية فى المسرحية مهما كانت ثانوية أو تافهة إلى عنصر درامى مؤثر . ولذلك تمنحنا مسرحيات تشيكوف انطباعاً بأن مادة المؤلف لا يمكن أن تستهلك أو تستنفد وبأنه ليس بحاجة إلى أن يصل إلى قرار نهائى . لأن خصوبة الحياة الكامنة فى مسرحياته تبدو وكأنها تجسيد للحياة الخالدة بكل صراعاتها وتناقضاتها . أما مسرحية «ليل ساكن ليل وحيد» فينتهى مضمونها بمجرد إسدال الستار الأخير لأنها لا تملك خصوبة تشيكوف الوفيرة . ولكن هذا لا ينفى وجود نسيجها المتشابك الجميل من الأحاسيس والرؤى النافذة . وإذا كان أندرسون قد عجز عن الوصول إلى المستوى الشعرى الذى حققه تشيكوف من قبل فيكفيه أنه استلهم روح تشيكوف وقدم نفحات منها لكى يتنفسها المسرح الأمريكى الذى يعانى من وطأة الضغوط التجارية التى يمارسها سائر المنتجين . كانت جرأة حقيقية منه تكاد تغفر له الأخطاء الدرامية التى وقعت فى مسرحياته ، وقد ساعدته على أن يفسح لنفسه مكانة مرموقة فى المسرح المعاصر على الرغم من ندرة إنتاجه .

7 شيروود أندرسون

Sherwood Anderson 7

(١٨٧٦ - ١٩٤١)

شيروود أندرسون من الأدباء الأمريكيين ذوى الأنشطة المتعددة . فقد مارس كتابة الرواية والقصة القصيرة ، والمقالة الصحفية والشعر . يدور معظم إنتاجه الروائى حول حياة الطبقات الكادحة فى الغرب الأوسط الأمريكى ، ويركز على التيار المادى الذى جرف فى طريقه كل قيم المجتمع الأمريكى . وأصبح قانون العرض والطلب يتحكم فى كل شيء حتى فى الإنسان نفسه الذى تحول إلى مجرد سلعة معروضة فى السوق قد يشتريها الناس بأغلى الأسعار وقد تبور تماما . كان شيروود أندرسون يتساءل فى معظم أعماله : هل من الممكن أن تتحكم قوانين السوق فى مجتمع الإنسان ؟ لذلك نادى دائماً بأن فى الإنسان قيمة ذاتية وروحية لا يمكن أن تقدر بمال ، ووظيفة الفن هى إبراز هذه القيمة وتجسيدها باستمرار حتى لا ينساها الناس فى صراعهم اليومى المتكالب على المصالح المادية . وكان لحماس أندرسون البالغ لهذا المضمون الفكرى نتيجة سلبية تمثلت فى ضعف قبضته الفنية على البناء الدرامى فى رواياته . فليس من العيب أن يتحمس الروائى لفكرة ما ، ولكن الخطأ أن يجرفه ذلك الحماس بعيدا عن الضرورات الجمالية التى يجب أن تتوافر فى أى عمل فنى ناضج . ولذلك كنا نشعر فى مواقف كثيرة فى رواياته أنه يتقمص دور المصلح الاجتماعى أكثر من تركيزه على دوره كأديب فنان .

ولد « شيروود أندرسون » فى مدينة كامدن بولاية أوهايو . وقضي طفولته فى مدينة كلايد بنفس الولاية حيث عاشت أسرته التى لم تكن برقة الحال التى تظاهر بها فى كتاباته الأخيرة التى تناول فيها سيرته الذاتية . لم يكن تعليم أندرسون منتظما بل خرج إلى الحياة العملية عام ١٨٩٦ عندما رحل إلى شيكاغو حيث اشتغل بالأعمال اليدوية . ثم خدم لفترة وجيزة فى الجيش الأمريكى فى أثناء الحرب الإسبانية الأمريكية ، عاد بعدها مرة أخرى إلى شيكاغو ليعمل بالدعاية ونسخ الإعلانات لعدة سنوات . كما أشرف على إدارة مصنع للوازم الطلاء فى مدينة أليريا بأوهايو ولكنه لم يكن موفقا وراضيا عنه وعاد إلى عمله القديم فى الدعاية والإعلان فى شيكاغو .

فى هذا الوقت كانت المدرسة الطبيعية فى الأدب قد ازدهرت فى شيكاغو بصفة خاصة وفى الغرب الأوسط بصفة عامة . وبرزت ملامحها فى أعمال «كارل ساندبرج » و « فلويد ديل » و « جورج كرام كوك » و « روبرت مورس لافيت » ، و « ثيودور درايزر» . وقد بهر أندرسون بالمدرسة الطبيعية التى تبلور حقائق المجتمع المعاصر كما لمسها هو فى حياته الكادحة . وحاول أن يعبر عن هذا المضمون فنشر روايتين لم يكتب لهما النجاح ، ولكنه فى عام ١٩١٩ نشر مجموعة قصص قصيرة بعنوان «وينزبرج – أوهايو » التى جلبت له الشهرة بسرعة لم يكن يتوقعها . ترتبط القصص بعضها برباط روائى واحد يتمثل فى نوعية الحياة التى يحياها سكان مدينة صغيرة . ويقف المضمون الفكرى مع ثورة الشباب وتمرده ضد تقاليد المجتمع التجارى وقيمه المادية ذات المظاهر المحترمة الخادعة . ولقد أحرزت المجموعة القصصية شعبية ساحقة بين الشباب الأمريكى بطول البلاد وعرضها . وتميز أسلوبها بالبساطة والسلاسة مع ميل إلى استخدام بعض الأدوات البلاغية التقليدية التى اعتبرها النقاد فيما بعد نوعا من الإسراف فى التعبير عن العواطف والأحاسيس التى تعتمل داخل الشخصيات . لعل هذا يرجع إلى تأثر أندرسون بالمحاولات الأولى « لجيرترود ستاين » ، وهو تأثر امتد من خلال أعمال أندرسون إلى أعمال « إيرنست هيمنجواى » و« توماس وولف » و « وليام ساروبان » « ارسكين كالدويل » .

تحتوى مجموعة « وينزبرج – أوهايو » على ثلاث وعشرين قصة أو لقطة . يستعرض أندرسون من خلالها الحياة فى مدينة من مدن الغرب الأوسط بكل الآفاق الضيقة . والعواطف غير الناضجة التى تحكم فكر السكان وسلوكهم . وهم فى نظره مخلوقات شاذة على الرغم من أنهم يعتبرون أنفسهم نموذجيين . وتتمثل العلاقة التى تشد القصص إلى بعضها بعضاً فى المخبر الصحفى الشاب « جورج ويلارد » الذى يبحث عن معنى وجوده من خلال المواقف المتتابعة التى يمر بها . وهى مواقف كتبت بأسلوب واقعى يقترب من المذهب الطبيعى الذى أعجب به أندرسون . وقد اعتبر مضمونها الفكرى ثوريا عندما نشرت لأول مرة . وفى بعض القصص كان أندرسون يصل فى مستواه إلى أنطون تشيكوف الأديب الروسى العظيم مما جعل بعض النقاد يعقدون مقارنة تحليلية بين الاثنين .

لم يتفوق أندرسون فى أعماله التالية على إنتاجه الأول « وينزبرج – أوهايو » ومع ذلك لم تتأثر شعبيته بل نشر عام ١٩٢٥ رواية « الضحك الأسود » التى فاقت أرقام توزيعها كل الروايات الأخرى التى صدرت فى نفس العام . وهى تحمل نفس المضمون الاجتماعى الذى يتمثل فى « جون ستوكتون » وهو الشخصية المحورية فى الرواية . والذى بلغ به السأم مداه من العمل الصحفى الهابط والتافه الذى يقوم به ، فيهجره وينطلق فى سفينة لنقل البضائع عبر الينوى وروافد المسيسيبى تحت الاسم المستعار « بروس دادلى » ، ويبدأ عملا جديداً تماماً فى أحد المصانع التى تقع فى مسقط رأسه . وتبدأ الخيوط الروائية فى التعقيد عندما يتورط فى علاقة غرامية مع زوجة صاحب المصنع ، مما يؤدى إلى هروبه معها ، طاعنا بذلك زوجها فى ظهره على الرغم من أنه الرجل الذى منحه العمل والثقة والاستقرار . يحاول أندرسون أن يقول إن الحضارة المادية قد أفسدت الرجل الأبيض وأفقدته كل قيمه ، ولم يستطع تفادى هذا التحلل الأخلاقى سوى الزنجى بضحكه الأسود الساخر من فساد حضارة البيض الذين باعوا الأخلاق فى سوق المكاسب التجارية .

بعد عام ١٩٢٦ بدأت شعبية أندرسون فى الانحسار مع ازدهار الحركة الأدبية التى قامت بها مجلتا « الفنون السبعة » و « الدليل » وذلك . بالإضافة إلى روايات سكوت فتزجيرالد وفلويد ديل التى نبضت بروح العشرينيات والثلاثينيات. وعندما عاد جيل الشباب إلى قراءة قصص أندرسون التى سبق أن أعجب بها وجد أن مضمونها الفكرى غير ناضج إلى حد كبير . ولذلك لم يستطع الصمود لاختبار الزمن . وانصرف عنها إلى روايات فتزجيرالد وديل . وعلى الرغم من السخرية القاسية التى أبداها هيمنجواى تجاهه فى روايته الساخرة « انبثاق مياه الربيع » ١٩٢٦ والتى أظهره فيها بمظهر الكاتب الذى يسعى فقط . إلى إثارة غضب الناس وسخطهم . إلا أن هذا لا ينفى أثر أندرسون فى جيل هيمنجواى نفسه . فقد فتح أذهانهم لقضايا فكرية عديدة تسللت فيما بعد إلى أعمالهم .

من أهم هذه القضايا التى ركز عليها أندرسون فى قصصه : ضرورة وجود الحب فى المجتمع وحاجة الإنسان الملحة إليه . وضرورة تحول المجتمع الصناعى المادى إلى كيان اجتماعى يرعى الإنسان قبل أن ينمى رأس المال على حسابه . وهذه قضايا – كما نرى – لا تتأثر بمرور الزمن لأنها قضايا إنسانية حيوية من الطراز الأول . ولذلك فليس من السهل أن يصرف القراء نظرهم عن أعمال أندرسون وكأنها لم تكن . وقد تجسدت هذه القضايا فى معظم أعماله التى نذكر منها على سبيل المثال : « الزاحفون » ١٩١٧ . و « البيض البؤساء » ١٩٢٠ . و « انتصار البيضة » ١٩٢١ و « زيجات عديدة » ١٩٢٣ . و « خيول ورجال » ١٩٢٣ . و « عهد جديد » ١٩٢٧ . و « بالقرب من جذور العشب » ١٩٢٩ . و « ما وراء الرغبة » ١٩٣٢ . و « أمريكا الحائرة » ١٩٣٥ ومن أفضل قصصه القصيرة « موت فى الغابات » و « أريد أن أعرف لماذا ؟ » التى يصل فيها إلى مستوى قد يفوق سنكلير لويس وثيودور درايزر وغيرهما من الروائيين الذين شاركهم فى ازدهار المدرسة الطبيعية وخلق جمهور عالمى للرواية الأمريكية .

فى سيرته الذاتية التى كتبها عام ١٩٢٤ بعنوان « قصة كاتب قصة » يوضح لنا كيف تبلور مضمونه الفكرى فى الحياة وفى الأدب عندما ترك وظيفته فى مصنع الطلاء فى مدينة ألريا بأوهايو بعد أن أملى خطابا على سكرتيرته يقول لها فيه : « عزيزتى . . انه قد يكون أمرا سخيفا للغاية بالنسبة لك . ولكننى حسمت أمرى نهائيا وقررت أن أقطع علاقتى بكل شىء يتصل بعمليات الشراء والبيع من بعيد أو قريب . إنها حياة تناسب الآخرين ولكنها السم بعينه بالنسبة لى . لقد عزمت على أن أخرج من هذا الباب بلا عودة . سأنطلق خارجا لكى أجلس مع الناس . وأصغى إلى كلماتهم وأحكى عنهم حكايات وأسجل ما يدور فى أذهانهم . وما يعتمل داخلهم من أحاسيس . »

هذا هو المنهج الفكرى الذى طبقه أندرسون فى أعماله والذى قال عنه الناقد فان وايك بروكس إنه بلور محاولة أدباء أمريكا جميعا فى فهم طبيعة أمريكا على كل المستويات بهدف العثور على شخصية مستقلة لها عن الثقافة الأوروبية التى ظلت تمارس عليها تأثيرها الحاسم حتى مطلع القرن العشرين . وقد أيد بروكس قول أندرسون بأن مأساة الأمريكيين تتمثل فى أنهم يتصارعون فى فراغ لا يحمل أى هدف محدد . وهو المفهوم الذى اتفق عليه الشعراء من أصدقاء أندرسون مثل كارل ساندبرج وفاشيل لندساى وإدجار لى ماسترز . وعلى الرغم

من ثورة أندرسون ضد مجتمعه المعاصر ، فإنه لم يخرج عليه ، ولم يرفضه تماما ، بل حاول تدريجياً من خلال موقعه كأديب كما نجد مثلا فى كتابه « انتصار البيضة » الذى يحتوى على حكايات وأشعار تصور انطباعاته عن الحياة الأمريكية . فالقصة الأساسية التى منحت الكتاب عنوانها تدور حول فلاح فاشل اعتمد فى كسب رزقه أساسا على إنتاج البيض على الرغم من أنه لم يكن يملك المهارة الحرفية أو التجارية التى تمكنه من مضاعفة إنتاجه . ولكن أندرسون لا يقسو عليه بل يحيطه بعطفه محاولا الإيحاء بأنه لو تغير نظام المجتمع فسوف ينصلح حال الفرد .

أما من ناحية الشكل الفنى لأعمال أندرسون ، فقد اتفق النقاد على أنه لم يكن يملك الوعى الحاد بجماليات البناء الدرامى . حتى قصصه القصيرة لا تخضع للمعايير النقدية المتعارف عليها ، بل تتراوح بين اللقطات التسجيلية . والانطباعات التصويرية . بل إنها تصل فى أحيان كثيرة إلى شكل يقع فى منطقة ما بين الشعر والنثر . ولكن من الواضح أنه أحرز مكانته فى الأدب الأمريكى بفضل قصصه القصيرة التى تزيد فى مستواها الفنى كثيرا على رواياته . ويتضح أكبر إنجاز فنى لأندرسون فى أنه لم يستوح الأشكال الفنية أو المضامين الفكرية التى فرضتها أوربا على الأدب الأمريكى . فى هذا يقول الناقد إدموند ويلسون : إن قصص أندرسون نمت وتطورت مثل العشب البرى الذى ليس فى حاجة إلى سماد أجنبى مستورد . ولعلنا نلتمس له العذر عندما فرض نفسه على شخصياته فى أحيان كثيرة . فقد أراد تأكيد الأفكار الجديدة التى ألحت على ذهنه ، فلم يترك شخصياته تتحرك من تلقاء ذاتها بل دفعها دائما إلى التفكير بأسلوبه وإلقاء نفس النوع من الأسئلة . وبذلك قضى على إمكانية خلق كيان إنسانى واجتماعى خاص بها . فقد كان يبحث عن الأصالة الأمريكية بعيدا عن التقاليد الأوربية ومعتمداً فى ذلك على المحاولة والخطأ ، ولذلك كانت الأخطاء نتيجة لروح الزيادة والكشف ، ولم تكن بسبب ضيق الأفق وسطحية النظرة .

٨ ماكسويل أندرسون — Maxwell Anderson 8

(١٨٨٨ - ١٩٥٩)

ماكسويل أندرسون من الكتاب المسرحيين الأمريكيين المعاصرين الذين يسهل على الناقد تحديد اتجاهاتهم الفكرية والفنية لوضوحها وتكرارها فى مسرحياتهم الواحدة تلو الأخرى ، والسمتان المميزتان لمسرح ماكسويل أندرسون تتمثلان فى المضمون التاريخى ، والمعالجة الشعرية . وقد أكد أندرسون بمسرحه أن الرومانسية قادرة حتى على الاستمرار فى القرن العشرين الزاخر بالضغوط والتعقيدات والصراعات . ولكنه أعاد إحياءها فى لون جديد يتميز بالنغمات الساخرة الواضحة وبالصبغة الخطابية الموجهة إلى الجمهور . وبرغم هذا التلوين فإننا نجد أن رومانسية أندرسون عبارة عن امتداد لنفس الرومانسية التى سادت أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كما نجد فى مسرحيات روستان ودانانزيو . هذا لا ينفى وجود بعض التأثيرات الواقعية على مسرحيات أندرسون كما يقول تشارلز هـ . جراند جنت : « إن الواقعية لا تتبع الرومانسية كما تقول المراجع وإنما توجدان جنباً إلى جنب ، وقد تبرز إحداهما فى بعض الأحيان على السطح ، فى حين تبرز الثانية فى أحيان أخرى ، ولكنهما متلازمتان طوال الوقت » .

ولد ماكسويل أندرسون بمدينة أطلانتيك فى ولاية بنسلفانيا . بدأ حياته - مثل كثير من أدباء أمريكا - بالاشتغال بالصحافة قبل أن يمارس كتابة المسرحية التى بدأها عام **١٩٢٤** عندما كتب مسرحية « ثمن المجد » بالاشتراك مع لورانس ستالنجز . وقد نجحت المسرحية نجاحاً باهراً جعل اسم أندرسون يدخل دائرة الضوء ، ومنحه من الثقة بنفسه وقدراته ما جعله يستقل بكتابة مسرحياته التالية والمتتابعة والتى بدأت تتجه إلى المضمون التاريخى والمعالجة الشعرية . أما مسرحية « ثمن المجد » فكانت تتخذ من ذكريات الحرب العالمية الأولى مضمونا لها . وهذا المضمون كان معاصرا للوقت الذى كتبت فيه المسرحية . أما مكانة ماكسويل أندرسون فى الأدب الأمريكى المعاصر فقد رسخت بفضل مسرحياته الشعرية التاريخية مثل « الملكة اليزابيث » **١٩٣٠** ، و « مارى ملكة

اسكتلندا » ۱۹۳۳ ، و « البيت الشتوى » ١٩٣٥ ، و « مهرجان الملوك » ١٩٣٦ ، و « جان دارك اللورين » ١٩٤٧ ، و « آن ذات الألف يوم » ١٩٤٨ وهذه المسرحية تحكى قصة زواج آن بولين من ملك إنجلترا هنرى الثامن ثم مسرحية « البذرة الفاسدة » ١٩٥٥ .

يبدو أن عقدة الأمريكيين التى تدفعهم إلى البحث عن التاريخ العريق قد تبلورت فى مسرحيات أندرسون التى يدور معظمها حول ملكات وملوك إنجلترا . لدرجة أننا لا نجد كاتبا مسرحيا إنجليزيا تناول هذا التاريخ بمثل إسهاب أندرسون الذى يحاول بقدر إمكانه الانتماء إلى التقاليد الشكسبيرية وخاصة تلك التى تتمثل فى التاريخ والشعروالتراجيديا . لعل الهدف الأساسى لأندرسون هو إضفاء نغمة من العراقة التاريخية على المسرح الأمريكى حتى ولو كانت هذه العراقة تنتمى إلى إنجلترا . ولنفس السبب لاقت مسرحيات أندرسون صدى عند الجمهور الأمريكى الذى ما زال يسعى إلى تأصيل جذوره التاريخية التى لا تزيد فى عمرها عن قرنين من الزمان . ولذلك نجحت روح التراجيديا التى كانت سائدة فى أوربا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، نجحت فى أمريكا فى القرن العشرين على يدى أندرسون . هذا فى الوقت الذى اتجه فيه المسرح الأوروبى إلى الكوميديا الساخرة أو السوداء ، أو المسرح الاجتماعى الملحمى .

تلتقى مسرحية ماكسويل أندرسون الشعرية « الملكة إليزابيث » مع كثير من المقاييس التى تقبلها الناس منذ زمن بعيد بوصفها معايير للتراجيديا . يضفى أندرسون على العاشقين النبيلين : « إليزابيث وإسكس » كل مخايل النبل وملامح التراجيديا التى طالما بحث عنها الناس فى الأبطال المأسويين ، فتتجلى العظمة فى أعمالهم بكل معانى هذه الكلمة . ويأتى سقوط إسكس وتعاسة إليزابيث نتيجة لخطأ تراجيدى استطاع أندرسون أن يحدده بطريقة طبيعية من خلال النص . إن تغير حظهما وانقلابه من النقيض للنقيض كان من أكثر التغييرات الممكنة تراجيديا ، فقد كان نتيجة لإرادتهما القوية التى لم تقبل الاستسلام للوضع الراهن وبالتالى كان الصراع الدرامى منطقيا وغير مفتعل لأن الشخصيات الرئيسية اتخذت قرارات محددة وحاسمة وهى تدرك جيدا نتائج هذه القرارات ، وبذلك تسيطر طبيعة الشخصيات وأخلاقياتها ومصيرها على الحدث الدرامى الرئيسى فى المسرحية .

لكن نظرا لأن أندرسون لم يشأ أن يكون طليعيا فى مجال التراجيديا ، بل اتبع تقاليدها القديمة بكل دقة ، فقد فقدت شخصياته كثيرا من الإثارة سواء فى الأفكار التى تنتابها أو السلوك الذى تنتهجه . وفشل سلوكها فى أن يثير مشاعرنا حتى فى أعنف لحظات التوتر الدرامى . هذا هو الخطأ الذى يمكن أن يقع فيه الأديب الذى يحيل أعماله إلى مجرد تطبيقات عملية للقواعد النقدية والجمالية المتفق عليها . معنى هذا أنه لن يعمل على توسيع رقعة التقاليد الأدبية ، والمعروف أن قوانين النقد ومعاييره تابعة أساساً للأدب وليس العكس . فالأدب يكشف بينما يقوم النقد بتقنين ما كشفه الأدب من قبل . ولكن أندرسون كان تقليديا للغاية عندما حدد حركة الحدث الدرامى الرئيسى طبقا لقوانين الإيقاع التراجيدى لكل من الهدف والانفعال والإدراك وذلك طبقا للمعايير الشهيرة التى صاغها كينيث بيرك وفرانسيس فيرجسون . تمكن أندرسون من اقناعنا منطقيا وعقليا بما يدور من أحداث على خشبة المسرح ، ولكنه فشل فى أن يثيرنا وجدانيا لأنه لم يحاول كشف أى جديد فى عالم التراجيديا .

ومن الواضح أن الأسلوب الذى يفارق به اسكس الحياة قد قصد به إثارة الجمهور لأن شرف الإنسان

يسمو ويرسخ إذا ما رفض أن ينقذ عنقه . هنا تبدو مهارة أندرسون فى استخدام الأدوات والحيل التراجيدية التقليدية التى تساعد المتفرجين على أن يعيشوا لحظة التطهير كاملة من خلال إثارة أحاسيس الخوف والشفقة والخوف من مصير البطل الذى يواجه الموت بالفعل والشفقة عليه لاشتراكه مع البشر فى نفس الإنسانية . وبذلك يمكننا القول بأنه إذا كان أندرسون قد قنع بالتقاليد المعروفة للتراجيديا ، فإنه استغلها فنيا ودراميا إلى أقصى درجة تتيحها له إمكاناته .

التبجيل التراجيدى المفتعل :

لكن التزام أندرسون بالمقاييس التقليدية للتراجيديا جعله يقع فى أخطاء أدت فى بعض مسرحياته إلى انفصال واضح بين الشكل والمضمون كما نجد فى مسرحية « البيت الشتوى » التى يفرض عليها قسرا نفس الشكل الفنى لمسرحية « هاملت » بدون أى مبرر درامى واضح ، فقد أدت نظرة التبجيل والتعظيم إلى التراجيديا ، إلى الكتابة بأسلوب فخيم يميل إلى الافتعال والتصنع . اتخذ أندرسون مضمون مسرحيته من قضية ساكو – فانزيتى المستمدة من ظواهر الانحراف والإجرام والظلم فى المجتمع الأمريكى ، حاول أندرسون أن يطبق على مضمونه الاجتماعى المعاصر نفس الشكل التراجيدى الشعرى الذى طبقه من قبل على مسرحياته التاريخية ، كانت النتيجة أن شاهدنا أحد رجال العصابات يتحدث بالشعر الممسوخ المفتعل الذى ينتمى إلى عصر إليزابيث .

على الرغم من أن المسرحية تعالج مظاهر الظلم الاجتماعى أساسا ، إلا أن المؤلف لا يركز على هذا المضمون بل يعمل على تعريته فى الفصل الأخير فقط لانشغاله طوال المسرحية بالطقوس التراجيدية والاحتفالات التى تقام باسم الشرف التراجيدى للإنسان والتى تنتهى بها المسرحية . يؤكد أندرسون فى كل موقف من مواقف المسرحية بأن تناوله للمضمون يتميز بالنبل التراجيدى والطابع العالمى المطلوب عن طريق مزجه لموضوع هاملت بموضوع روميو وجولييت مع تصرفات الملك لير المحمومة المجنونة . وكأن أندرسون يؤكد أن المسرحية الاجتماعية الواقعية لا يمكن أن تصمد لاختبار الزمن ، وعلى الكاتب أن يلجأ إلى السمو التراجيدى لكى يجتاز به أبواب الخلود ، ويجب أن نعترف أنه نجح إلى حد ما فى مزج هذه العناصر المتنافرة فى مسرحيته . ولكن مسرحية « البيت الشتوى » تؤكد لنا بدورها خطورة السعى إلى كتابة التراجيديا كفن رفيع وكهدف فى حد ذاتها بدلا من أن يحاول الكاتب أن يكتب مسرحية جيدة فى حد ذاتها .

من هذه التجربة يتضح لنا أنه يجب أن تكون المسرحية نتاجا لصراع الكاتب مع مادته ومحاولة تطويعها للشكل الفنى الذى ينبع من خصائصها ، بدلا من تلاؤمه الواعى مع قوالب ومبادئ تعتبر المثل الفنية العليا التى ترفع من قيمة الكاتب . فالبناء الدرامى يتشكل طبقا للتطور الطبيعى للمضمون ، وليس للكاتب أن يقدم شكلا فنيا مسبقا لكى يحتوى مضمونه . ولا تعنى المعالجة التراجيدية الشعرية عمقا ونبلا إذا كان المضمون المعالج لا يحتمل مثل هذا النبل . فهذه رومانسية بعيدة عن النضج الفكرى . وقد تعود معظم النقاد المعاصرين فى كتاباتهم عن التراجيديا اعتبارها نظرة رومانسية يائسة إلى العالم . ونحن نخرج بهذا الانطباع عندما يؤكدون أن وظيفة الفن هى تهذيب الإنسان . ورفع معنوياته ومواساته فى نكباته .

ردد أندرسون نفس النغمة فى مقال له بعنوان « معنى التراجيديا » عندما أوضح أنه يجب على الكاتب التراجيدى أن يصوغ قصته بحيث توضح للجمهور أن تجربة الألم التى يمر بها البشر تطهرهم بالفعل من أدران الحياة المادية وأنه على الرغم من طبيعتنا الحيوانية ، ومهما بلغت حقارتنا وخستنا فى صورها العديدة ، فإن هناك فى داخلنا جميعا ناراً مقدسة معينة لا يمكن معرفة قدرها تدفعنا إلى أن نكون أفضل مما نحن عليه . وقد دفع هذا الإيمان أندرسون إلى الزعم التقليدى بأن الإنسان يعيش فى عالم تأسس على العقل . ويحكمه القانون الكونى . وبأن هناك معنى لحياة الإنسان وبأن شرف الإنسان ينبع من مكانته العظيمة فى هذا الكون ، فهو مركز الكون وإدراكه الواعى ، ولذلك كان معظم أبطال أندرسون يفكرون ويتصرفون بناء على هذا الإيمان العميق بإنسانيتهم .

ويوضح الناقد جون جاسنر أنه على الرغم من الأسلوب التقليدى الذى اتبعه أندرسون فى كتابته للمسرحية التاريخية الشعرية . فقد ترك أثراكبيرا على كل من حاول الخوض فى نفس الميدان بعده لدرجة أن آرثر ميللر لم يستطع أن يهرب من تأثير أندرسون عليه عندما تصدى لكتابة الشعر فى مسرحية تاريخية مثل « البوتقة » أو حتى عندما استخدمه فى نص معاصر مثل « منظر من فوق الجسر » ولعل الفرق الأساسى بين ميللر وأندرسون أن الشعر فى مسرحية « البوتقة » كان من النوع النثرى أكثر منه نظما . ذلك لأن ميللر كان يؤمن بأن الشعر روح تسرى فى الدراما أكثر منها مجرد وزن وقافية .

ولعل أهمية الدور الريادى الذى قام به أندرسون فى مجال المسرحية التاريخية الشعرية ، تكمن فى أنه حقق حلم كثير من الأدباء والنقاد الأمريكيين الذين آمنوا بأن خلاص المسرح الأمريكى لن يتحقق إلا عن طريق العودة إلى الدراما الشعرية . وكان عدد الكتاب المسرحيين الأمريكيين الذين تصدوا لتحقيق هذا الحلم من الندرة بحيث بدا أندرسون وحيدا فى هذا الميدان . فقد بدأ أندرسون حملة بمفرده فى سبيل الدراما الشعرية بمسرحيته « الملكة إليزابيث » ووصل إلى قمة حملته ونهايتها فى الوقت نفسه بمسرحيته « آن ذات الألف يوم » عام ١٩٤٨ . وعندما وجد القائمون على المسرح الأمريكى أن أندرسون بمفرده لا يستطيع أن يفى باحتياجات الجمهور إلى المسرحية التاريخية الشعرية ، لجئوا إلى مسرحيات كريستوفر فراى وت . س . إليوت الشعرية ولكن لم يكن لها نفس البريق التجارى الذى تميزت به مسرحيات أندرسون .

كان الناقد جون راسل تيلور قد أثار الشكوك – فى قاموسه عن المسرح – حول مدى إمكانية أن تظل مسرحيات أندرسون حية قادرة على فرض نفسها على العرض وسط المسرحيات الحديثة ، ولكن السينما الأمريكية وجدت فيها كل الخصائص التى تؤدى إلى إنتاج أفلام ناجحة جماهيرياً . وقدمت بذلك إلى جمهور السينما العالمية « الملكة إليزابيث » و « مارى ملكة اسكتلندا » و « آن ذات الألف يوم » وبالطبع حدث تطوير وتغيير للنصوص المسرحية عندما أنتجت سينمائيا ، ولكن تظل هناك روح أندرسون من خلال الجو التاريخى الرومانسى . والأشعار التى تحتوى الجمهور فى جو من الأحلام والمثاليات المأسوية . هذا يوضح لنا أن ماكسويل أندرسون استطاع أن يمس حاجة الإنسان فى كل زمان ومكان إلى الشعر والخيال والشعور المرهف والمثاليات التى يفتقدها عالم اليوم الذى توشك فيه الرومانسية أن تلفظ آخر أنفاسها .

٩ كليفورد أوديتس — 9 Clifford Odets

(١٩٠٦ - ١٩٦٣)

كليفورد أوديتس من كتاب المسرح الأمريكى المعاصر الذين وضعوا مسرحهم فى خدمة قضية فكرية معينة ، مما كان له أثر واضح على شعبيتهم التى تحددت بجمهور المشايعين لهذه الفكرة . أما الجمهور الذى يبحث عن الفن بصرف النظر عن الالتزام الفكرى بمبدأ عقائدى معين ، فلا يهتم كثيرا بكتاب من أمثال كليفورد أوديتس الذى استغرقه عصره بحيث عجز فى بعض مسرحياته عن الرؤية الشاملة لحقائق الحياة الإنسانية . ومع هذا يشكل أو يتس ظاهرة مهمة فى المسرح الأمريكى تستحق الدراسة والتحليل ، وخاصة أنه كان التزاما بقضايا مجتمعه الملحة ، ومنها قضايا الطبقة العاملة التى لم تثبت وجودها الواضح والمحدد فى المسرح الأمريكى بصفة عامة .

ولد كليفورد أوديتس فى فيلادلفيا وتلقى تعليمه فى مدارس نيويورك . بدأت حياته الفنية بأن شق طريقه كممثل مسرحى واستمر فى ممارسة هذه المهنة لمدة طويلة سواء فى مسرح الجيلد أو مسرح الجماعة فى نيويورك ، وذلك حتى عام ١٩٣٣ الذى شهد ميلاده ككاتب مسرحى عندما كتب مسرحية « استيقظ وغن » التى مثلت عام ١٩٣٥ ، وهو نفس العام الذى أخرجت فيه مسرحيته المشهورة «فى انتظار ليفتى» . لم يكن كليفورد أوديتس يساريا كما حاول البعض تصنيفه تحت هذا البند ، بل كان متمردا اجتماعيا شأنه فى ذلك شأن معظم كتاب المسرح الأمريكى ، بل المسرح العالمى . وكانت الولايات المتحدة حتى ذلك الوقت تعانى من الكساد الاقتصادى الرهيب الذى بدأ عام ١٩٢٩ . ووجد أوديتس أنه من المفيد أن يضمن مسرحه نبرة احتجاج على الضمور الذى أصاب المجتمع فى الصميم ، فنجد فى مسرحية « استيقظ وغن » عائلة مصابة بانهيار عصبى يتجسد فى أفرادها المجتمع الأمريكى المنهار بينما يضفى عليها البطل مواكسيلرود كثيرا من الكبرياء والمرارة والتهكم والسخرية ، وخاصة بعد أن فقد ساقه فى الحرب كما فقدت أمريكا ساقها من جراء الكساد الاقتصادى .

وإذا كانت مسرحية أوديتس « فى انتظار ليفتى » تميل إلى الاتجاه اليسارى ، فلا يرجع هذا إلى إيمان كاتبها

بالاتجاهات اليسارية ، ولكن لأنه كان يشق بداية طريقه فى ميدان التأليف المسرحى ، وأراد أن ينتهز أيه فرصة يقذف بها القدر إليه . وجاءت هذه الفرصة عندما أعلنت « عصبة المسرح الجديد » وهى تنظيم يسارى لمجموعة من الهواة – عن مسابقة لتأليف مسرحية من فصل واحد . وانتهز أوديتس الفرصة واعتكف ثلاثة أيام فى فندق ببوسطن مغلقا على نفسه باب غرفته حتى انتهى من كتابة مسرحية « فى انتظار ليفتى » وكان من الطبيعى أن يجسد مضمونها اتجاهات يسارية لأنه ليس من المعقول أن يتقدم أوديتس بمسرحية تناهض اليسار إلى مسابقة تنظمها جماعة يسارية .

ومضمون مسرحية « فى انتظار ليفتى » يدور حول اجتماع عقده أحد الاتحادات العمالية أثناء إضراب نظمه سائقو التاكسى . والمسرحية متأثرة إلى حد كبير بالمدرسة التعبيرية الألمانية التى تزعمها كايزر وتولر وفيدكند . وهذا أكبر دليل على عدم تأثر أوديتس الفعلى باليسار الواقعى لأن التعبيرية بتأكيدها على قيمة الذات الفردية والاهتمام بتجسيد كل ما يعتمل داخل النفس البشرية من صراعات غامضة . ورغبات مكبوتة ، وتناقضات جامحة لا تعير المجتمع ككيان مستقل التفاتا كبيرا . وهذا يتناقض تناقضا جذريا مع اتجاهات الواقعية الاشتراكية المعروفة باهتماماتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى لا يشكل الكيان الإنسانى للفرد إلا جزءا يسيرا منها .

ولعل السر فى النجاح الكبير الذى أحرزته مسرحية « فى انتظار ليفتى » على مسارح أمريكا وإنجلترا أنها اتبعت الأسلوب التعبيرى وتجنبت التصوير الواقعى التقليدى . وتتضح الملامح التعبيرية فى العودة إلى الماضى والتى تنبع أساسا من تيار الشعور عند الشخصيات والتى تصورها دوائر الضوء التى تسطع بينما المسرح غارق فى الظلام . ولا تزدحم منصة المسرح بالكثير من الأثاث والديكورات ، بل يوجد عليها فقط ما يفيد فى التعبير الدرامى عن الموقف ، أما عن الحوار فينأى تماما عن النقاش التقليدى ، لأنه يتميز بالحدة والاقتصاد فى التعبير . كل هذه الحيل الفنية غلفت هجوم أوديتس على الحياة الشاقة الزاخرة بالظلم الاجتماعى والعنف والفساد والقسوة والانحلال وكل ما من شأنه أن يشكل تهديدا لاتحادات العمال التى تحاول حمايتهم من تقلبات المجتمع . ولذلك كان هجومه هجوم فنان أكثر منه هجوم مصلح اجتماعى .

طريق النجاح والشهرة :

ويبدو أن طريق النجاح والشهرة الفنية فى أمريكا يتمثل فى الاستمرار فى نفس الخط الذى بدأ به الفنان طريقه وأثبت نجاحه فيه . فمن باب المغامرة غير المأمونة العواقب أن يحاول شق طريق آخر قد يقضى على الشهرة التى بلغها عن الطريق الأول وعرفه الناس بها . وهذا الاتجاه ينطبق تماما على كليفورد أوديتس الذى حاز على شهرته من جراء الدفاع عن حقوق العمال وتبنى الاتجاه اليسارى الذى اتضح أنه لم يكن مؤمنا به تماما ، بقدر ما اتخذ منه ذريعة لمواصلة النجاح الذى أحرزه من قبل فى مسرحية « فى انتظار ليفتى » بل إنه بالغ فى هذا الاتجاه طمعا فى مزيد من الشهرة والنجاح عندما كتب مسرحية « حتى أن أموت » فى نفس عام المسرحية السابقة (١٩٣٥) . فى هذه المسرحية يهاجم النازية أشد هجوم ، وكانت قد تولت مقاليد الأمور فى ألمانيا ، وكان هجومه دفاعا عن الشباب الشيوعى الألمانى الذى طارده هتلر فى كل أنحاء البلاد بهدف القضاء عليه .

هكذا كتب أوديتس أربع مسرحيات عام ١٩٣٥ وكان قد بلغ الثامنة والعشرين فقط من عمره عندما تمكن من غزو مسارح برودواى . ولكن إصراره على تبنى الاتجاه اليسارى جعله يكرر نفسه ، ووضح هذا فى مسرحية « الفردوس المفقود » آخر مسرحياته الأربع والتى فشلت فشلا ذريعا جعل أبواب برودواى تغلق فى وجهه وتجبره على الرحيل إلى هوليوود عندما حصل على عقد عمل هناك عام ١٩٣٧ ، حيث كتب مسرحية « الولد الذهبى » التى تدور حول حياة عازف كمان شاب استطاع بموهبته الموسيقية أن يحتل مكانة رفيعة فى عالم العزف ولكنه احترف الملاكمة بحثا عن الكسب المادى الوفير الذى لم يكن يحصل عليه من عزفه ، وكانت النتيجة أن حطم أنامله الحساسة ومعها مستقبله الفنى كله . وتنتهى حياته نهاية مأسوية بموته فى حادث تصادم وذلك بعد أن قتل خصماً له فى حلقة الملاكمة .

نجحت مسرحية « الولد الذهبى » إلى حد ما ولكنها لم تحصل على بريق مسرحياته الأولى . وقد أكد أوديتس أنه كتبها ليهاجم المادية المسيطرة على الحياة المعاصرة . وبذلك يكون قد كشف عن أوراقه الحقيقية عندما نادى بتحرير روح الإنسان من كل القيود المادية القاتلة . بل إنه يوضح أن الحياة الروحية للإنسان هى المعنى والسبب الوحيد لوجوده على هذه الأرض ، أما التفسير المادى لكل شيء فمعناه مساواة الإنسان بالمخلوقات الأخرى . ويحيل أوديتس مسرحياته فى بعض الأحيان إلى دعاية مباشرة وصريحة لهذا الاتجاه الفكرى ، لدرجة أنه يقول : «كل المسرحيات شأنها فى ذلك شأن الأدب بأسره ليست فى الأساس سوى دعاية . إن مشكلتى وشاغلى فى هذه الدنيا تتمثلان فى عرض الحقيقة دراميا وبصورة مثيرة جذابة» .

ومأساة الإنسان المعاصر فى نظر أوديتس أن المادية تطحنه طحنا وتكاد تزهق روحه المستمرة فى الضمور . وبالفعل ينتحر بطلا مسرحيتى « الولد الذهبى » و « السكين الكبيرة » لأن المادية أحالت وجودهما إلى كيان لا معنى له ، بل إنهما ماتا فعلا منذ زمن بعيد وإن كانت تبدو عليهما علامات الأحياء من أكل ونوم وشراب وحركة . ولهذا يخاطب كارب المستر بونابرت والد «جو» بطل «الولد الذهبى» قائلا : «سل نفسك هذا السؤال الحيوى الذى لا مهرب منه : هل من الممكن بالنسبة لشاب أن يعيش على هذه الآلة «يقصد الكمان» فى مدينتنا هذه ، مدينة التنافس والتطاحن ؟ ! » .

ولما يجبه بونابرت بأنه لا يريد أن يصبح مليونيرا ، يرد عليه كارب متسائلا مرة أخرى : « أمن المحتمل لشاب أن يكرس نفسه لربات الشعر فى أيامنا هذه ؟ أتستطيع ربات الشعر والموسيقى أن تأتى بالخبز ، والزبد إلى مائدة الطعام ؟ » .

وقد عجز جو أن يجد ذاته فى الموسيقى ، لا لعيب فى الموسيقى ولكن لأن المجتمع نفسه لا يضع هذا الفن الرفيع على نفس المستوى الاقتصادى المرتفع الذى يضع عليه أنشطة مادية وغريزية أخرى . ولذلك يقرر جو أن يعتزل العزف ليصبح بطلا ، ولا يهم أى مضمار سيصبح فيه بطلا ، المهم أن الفن والبطولة أمران متنافران فى هذا المجتمع الذى لا يعبد سوى العنف والقسوة ، ولم يعد الناس يتذوقون سوى الموسيقى المسعورة والتى تخرج من علب الليل لتشعل الغرائز والرغبات البهيمية . ولكى يهرب جو من عزلته اعتزل الموسيقى الرفيعة شارحا لأبيه حالته بقوله : «إنى أمقت نفسى من صميم قلبى سواء فى الماضى أو فى الحاضر أو فى المستقبل . هل تعلم

أن هناك من الأشخاص من يحصل على أشياء ممتعة فى هذه الحياة ؟ هل تظن أنهم أفضل منى ؟ هل تعتقد أننى أستمتع بهذا الشعور بالحرمان الذى ينهشنى من الداخل ؟ ! »

ويتحول جو من العازف الرقيق المرهف بين أعضاء الأوركسترا إلى ملاكم فوق الحلبة يتصارع مع منافسيه تحت الأضواء الباهرة وبين تصفيق الجمهور المجنون وهتافه . فالمجتمع هو حلبة الملاكمة التى أصبح فيها البقاء للأقوى، وليس للأصلح . من هنا ينطلق جو إلى البطولة والمال والشهرة والحب لأنه تعامل أخيرا مع المجتمع بنفس منطقه ولكن الحال لا تستمر على هذا المنوال ، فهذا المستقبل الفسيح يضيق يوما بعد يوم حتى يصبح قفصا مرعبا ، ويتحول سجينا أسيرا لمدير أعماله مودى الذى يشرف على تنظيم مبارياته . ويتكثف عنده الإحساس بمقته والحقد عليه . وعندما تسأله لورنا : « لم لا تحبه؟» فيرد عليها بقوله : « هو مديرى » وهو يعاملنى كما لو كنت مجرد مزرعة ضمن أملاكه ، فأنا فى نظره لست سوى منجم فضة صغير يحركنى من مكان لآخر بالجاروف » .

يتضح من هذا أن جو يرضى بالاستغلال على مضض منه ، ولذلك لا يستسلم له إلا فترة وجيزة يقع بعدها فى حب عنيف مع لورنا ، حب يقوى مع مرور الأيام ويعيد إليه القيم التى فقدها على حلبة الملاكمة . قيم الرجولة والشهامة والإنسانية والحق . وكانت هذه القيم السر فى عذابه الرهيب بعد أن قتل غريمه فوق الحلبة . يقول مخاطبا لورنا : « لقد فعلت مافعلت . . ووقع ما وقع . . ولكن ماذا سيقول أبى عندما يسمع أننى قتلت إنسانا ؟ لورنا : إنى أدرك جيدا ما فعلت ، لقد قتلت نفسى أيضا . . لقد تحطمت وانتهيت . . هذه هى الحقيقة . . فعلا . . كنت عصفورا ولكننى أردت أن أكون نسرا مزيفا . »

وتنصحه لورنا بهجر الملاكمة والعودة إلى الموسيقى ولكن الوقت كان قد فات بعد أن تحطمت يداه . . ولم يعد قادرا على العزف مرة أخرى ولكن لورنا لا تفقد الامل وتصر على قولها : « ما زلنا أنا وأنت . . نحن الاثنان فى هذه الحياة كل منا ملك للآخر . لابد من وجود مكان نتعلم فيه الحياة على أيدى الأولاد والبنات السعداء . . لابد أننا سنجد مدينة لا تعتبر الفقر عارا أو الموسيقى جريمة . . حيث لا قتال فى الطرقات حيث يتمتع الإنسان بأن يكون هو ذاته ، أن يعيش ويجعل امرأته تحقق ذاتها هى فى الوقت نفسه » .

ولكن المأساة المخيمة لا تترك هذا الأمل يترعرع بل ينتهى وجود العاشقين فى كارثة صدام مروعة تمثل النهاية المنطقية لوجود أصبح غير منطقى بفعل ضغوط المجتمع الرهيبة والمتواصلة .

السكين الكبيرة :

فى مسرحية « السكين الكبيرة » يقع تشارلز كاسل فريسة لمجتمع هوليوود الرهيب والمتمثل فى شخصية هوف الرجل الأنانى لجشع الماكر . وكان من السهل أن يقع كاسل تحت رحمته بسبب طيبة قلبه ، وعفة نفسه ، وكالعادة فى معظم مسرحيات أوديتس الأخيرة تقوم المرأة بكل المحاولات الممكنة لإنقاذ الرجل من براثن الاستغلال والبطش الاجتماعى . فى هذه المسرحية تتناوب كل من ماريون وديسكى القيام بهذه المحاولات . ماريون زوجة تشارلز التى تمتاز بقوة الشخصية ورجاحة الصدر ، وديكسى عشيقة تشارلز التى تتجسد فى

شخصيتها كل معانى الانطلاق والأنوثة والبراءة والعطاء .

وكما كان جو أسيرا لمودى فى « الولد الذهبى » نجد تشارلز كاسل أسيرا لهوف بتوقيعه على عقد العمل الذى قدمه إليه ولم يجد مناصا من التوقيع عليه . يقول لماريون زوجته : « إننى أدرك تماما أننى مجرد فأر نطاط يعمل بالزنبرك ، لكن يجب على أن أواجه الحقيقة الشائكة وهى أننى أسير هوف الآن . وأصبح توقيعى على العقد هو فديتى » . ولكن ماريون لا تقتنع بهذا المنطق . ومع ذلك يوقع تشارلز على العقد مرغما وينسف بذلك كل الجسور القائمة بينه وبين ماريون . ويتعلل تشارلز بأن الحصول على المال والثروة ضرورة ملحة فى المجتمع ، وهذا ليس بخطيئة على أية حال من الأحوال . ولكن ماريون تواجهه بالحقيقة المأسوية عندما تقول له : « خطيئتك هى أنك تعيش فى تناقض مع طبيعتك الطيبة التى خرجت عليها . لقد كان النقاد يسمونك فان جوخ المسرح الأمريكى لما امتزت به من حماسة المسيحى المؤمن . أما الآن فأنت لا شىء . . إنك بضاعة خاضعة للعرض والطلب . أصبحت شيئا خشنا لا أستطيع مجرد التعرف عليه . إنك ضعيف ومريض وبائس . لقد أحالك الإحساس بالإثم إلى كائن غريب . إنك أنت الذى اخترت الطريق السهلة الرخيصة . . فأصبحت عاطفة القلب عندك هى رغبة المعدة . بل تحولت أنت إلى شىء مرعب بالرغم من نواياك الطيبة . ومع كل يوم يمر تسعى إلى التقليل من شأنى بصفتى امرأة تابعة لك . بصفتى مجرد سجادة تحت قدميك ، لن أرضى بذلك أبدا ، لا أستطيع ، لا أستطيع » .

أما ديكسى فهى فتاة سهلة المنال ، باعت نفسها لهوليوود حتى تهرب من أنياب الفقر والجوع . ومع ذلك فهى إنسانة طيبة وبريئة القلب ، تعرف جيدا قدر أى رجل وبالرغم من رقة حالها وحياتها التى لا حول لها ولا قوة ، فإن المسيطرين على الإنتاج السينمائى فى هوليوود يخشونها لأنها تعرف السر المحيط بحادثة السيارة التى كان تشارلز يقودها وهى بجانبه . ولذلك فلابد من التخلص منها بأى ثمن حتى لا تتعرض حياة تشارلز لأى خطر محتمل فتخسر هوليوود موردا ضخما من الدولارات التى تصب خلفه بصفته أحد نجومها السينمائيين اللامعين . وهكذا يجرف طوفان الفساد الجميع : زوجة تشارلز تخونه بعد أن فقدت كل معانى الحياة المحترمة ، وتموت ديكسى تحت عجلات سيارة الشرطة دفعا للظنون وتخلصا من المسئولية . وبذلك خسر تشارلز شخصيته وزوجته وعشيقته ولم يبق له سوى الموت الذى يستقبله بترحاب فى نهاية المأساة .

فتاة الريف أو رحلة الشتاء :

فى عام ١٩٥٠ كتب أوديتس مسرحية « فتاة الريف » التى قدمت فى أوربا بعنوان «رحلة الشتاء» . وهذه المسرحية تمثل تقدما وتطورا من الناحية الفنية بعد مسرحية « السكين الكبيرة » الزاخرة بالنقد المرير والميلودراما القاتمة . فمسرحية « فتاة الريف » تقدم شخصيات أكثر نضجا ، وحدثا دراميا أكثر بلورة ، وحوارا أكثر إقناعا . يدور مضمونها حول عودة ممثل مدمن للخمر إلى المسرح تحت ضغط زوجة شجاعة واثقة من نفسها ، ومخرج شاب معجب به . وبالرغم من أننا لا نجد جديدا فى المضمون فإن المعالجة الدرامية الحية للمضمون جعلته يزخر بالحيوية . أما عن النهاية التقليدية للمسرحية بقرار الزوجة الذى آلمها وعانت منه طويلا بأن تهجر المخرج الذى وقع فى حبها وأن تبقى مع زوجها ، فقد بلغ أوديتس هذه النهاية بأسلوب غير تقليدى متميز بكثير من التوتر

الدرامى الذى مهد لها معتمدا على التطورات الطبيعية التى طرأت على شخصية البطلة .

ومن الواضح أن التركيز فى المسرحية على صبر فتاة الريف وقوة تحملها ، يدل على أن أوديتس ينظر إلى المرأة على أنها منبع الخير والحق والجمال وهى المنقذ الوحيد للرجل من صراعات الحياة المادية ودواماتها كما وجدنا لورنا فى « الولد الذهبى » و « ماريون وديكسى » فى « السكين الكبيرة » . يقول الناقد جون جاسنر : إن ضعف الرجل وتردده وقلقه فى مسرحيات أوديتس غالبا ما يصطدم بصمود المرأة وصلابتها وإصرارها بل إنها تبدو كما لو كانت قد رسمت بنفس التوازن أو التكافؤ الذى حققه برنارد شو فى شخصية «كانديدا» .

أما مسرحية « شجرة الخوخ المزدهرة » التى كتبها أوديتس عام ١٩٥٤ فتؤكد مدى زيف الحكم الذى أطلق عليه بأنه يسارى ثورى ، إذ من الواضح فى هذه المسرحية أن هذا التمرد يميل إلى أخذ الإنسانية على ماهى عليه ، بعد أن بدأ حياته بالمسرحية المتفجرة « فى انتظار ليفتى » وكما يقول جاسنر إن أوديتس آمن بأنه من المستحيل أن يسوغ طرق الله للإنسان أو أن يسوغ طرق الإنسان لله . لقد نظر أخيرا إلى هذه الطرق بشىء من الغموض بل من الصوفية . والمضمون نفسه ينهض على شخصية نوح القادمة من العهد القديم ، ذلك الأب الذى ربى أبناءه على التسامح . ومن خلال الأب والأبناء اتضحت رومانسية أوديتس التى أكدت حقوق الفرد ضد التقاليد والأخلاقيات المتزمتة . تماما مثلما فعل فى مسرحية « استيقظ وغن » التى كتبها قبل « شجرة الخوخ المزدهرة» بحوالى عشرين عاما . وهذا يبلور أحد اهتمامات أوديتس القديمة وأكثرها ثباتا ، وتتمثل فى عنايته الفائقة بتكامل العلاقات الرومانسية بين الشخصيات والتقبل الكامل للتمييز الفردى . وهذا ما يخرجه تماما من زمرة اليسار الثورى الذى لا يتقبل أى تميز للفرد على المجتمع .

رفض أوديتس أن يتخذ موقفا واضحا « مع » شىء ما أو « ضده » بل وصار إلى الإيمان بأنه ليس للفنان أن يتخذ موقفا عقائديا محددا ، لأن فنه يجب أن يكون مع الإنسانية جمعاء ، لذلك فمسرحية « شجرة الخوخ المزدهرة » عبارة عن تعبير شخصى لرجل حزين قانع بأن يقبل تناقضات الإنسان والعالم وجوانب قصورهما . ففى الفصل الأول يترك الأتقياء كى يقضى الطوفان عليهم . وفى ختام المسرحية يختار نوح - بصورة مؤثرة - أن يقضى أيام شيخوخته الضعيفة فى بيت ابنه الاحتكارى الثرى لأنه سيكون أكثر راحة هناك . ويبدو أن أوديتس قد تخلى أخيراً عن نبرة الاحتجاج الصارخ ، وأصبح مستعداً لأن يتقبل الإنسانية بكل تناقضاتها وصراعاتها وثغرات ضعفها .

١٠ يوجين أونيل — 10 Eugene O'Neill

(١٨٨٨ - ١٩٥٣)

يعد يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكى بصفة عامة : فهو أول من أرسى تقاليده ، وأول من كتب مسرحيات أمريكية ناضجة بمعنى الكلمة ، بل إن تاريخ المسرح الأمريكى الحقيقى يبدأ بأونيل برغم أن أول مسرحية أمريكية كتبها مؤلف أمريكى هى مسرحية « جوستافوس فاسا » لبنيامين كولمان عام ١٦٩٠ : أى أن البدايات المبكرة للمسرح الأمريكى تعود إلى أواخر القرن السابع عشر ، ولكنها كانت محاولات بدائية للغاية ، ولا تصلح لكى تكون بداية لمسرح يفرض نفسه على التراث المسرحى العالمى الموغل فى القدم منذ الإغريق . توالت بعد ذلك المحاولات البدائية : فكتب جورج فاركوار مسرحية « الضابط المرح » التى كانت أول مسرحية تقدمها فرقة من المحترفين عام ١٧٣٢ ، وهى المسرحية التى كانت بمثابة افتتاح لحى برودواى المسرحى الشهير فى نيويورك. واستمرت المحاولات ، فكتب توماس جودفرى مسرحية «أميربارثيا» عام ١٧٦٥ وتلته شارلوت لينوكس ، ورويال تيلر ، وادوين فورست ، وروبرت كونراد ، وروبرت بيرد ، وأنا كورانموت ، وديون بوسيكولت ، واوجستين دالى ، وأوجستاس توماس وغيرهم .

على الرغم من هذا العدد غير القليل لكتاب المسرح الأمريكى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فقد كان المسرح فى نظر الكثيرين منهم مجرد حرفة وتجارة ، وأصبح الإيراد هو الهدف النهائى لكل من الكاتب والمخرج وصاحب المسرح على حد سواء . لم تقتصر الناحية التجارية على المسرحيات الراقصة والهزليات الموسيقية ، بل تعدتها إلى الميلودراما العنيفة الصاخبة التى تثير فى نفس المتفرج كل الأحاسيس البدائية ، ولذلك يعد القرن العشرون البداية الحقيقية للمسرح الجاد فنيا وفكريا فى الولايات المتحدة الأمريكية . وكان من الطبيعى أن يكون هذا القرن إرهاصا بظهور يوجين أونيل ، لأن الكاتب المسرحى العظيم لا يأتى من فراغ ، وقد تمثلت هذه الإرهاصات فى المسرحيات التى تبلور قضايا المجتمع الأمريكى كما نجد فى مسرحية وليام فون مودى «الانقسام

الكبير » التي جسد فيها الانقسام بين شطرى الأمة الأمريكية ، شرقا وغربا ، وضرورة إدماج هذين الشطرين فى أمة متجانسة من حيث العادات والتقاليد والأفكار والأهداف .

من الإرهاصات الأخرى ظهور تشارلز كلين الذى كتب مسرحية « بنات الرجال » عام ١٩٠٦ واستمد مضمونها من فكرة التحكيم العرفى الذى نادى به الرئيس الأمريكى ثيودور روزفلت لكى يكون الفيصل فى النزاعات التى تقع بين العمال وأصحاب العمل . وكتب أيضا جورج هـ . برودهرست مسرحية « رجل الساعة » التى كشف فيها الستار عن الوسائل غير الشريفة التى يتبعها المسئولون فى حكومات المدن المحلية . بينما عالج الكاتب الساخر لا نجدون ميتشل قضية الطلاق فى المجتمع الأمريكى فى كوميديا بعنوان « فكرة من نيويورك » وفى عام ١٩٠٨ ظهرت مسرحية « أسهل طريق » ليوجين ولتر ، وفيها يهاجم الإباحية الأخلاقية والحرية الجنسية التى بدأت النساء الأمريكيات فى ممارستها منذ مطالع القرن العشرين .

مع ازدياد عدد المسارح فى أمريكا لم تتمكن المسرحية الأمريكية من سد حاجتها ، فاعتمد معظم المخرجين على المسرحيات الواردة من أوربا ، مما ساعد على تنشيط حركة الترجمة من الفرنسية والألمانية وغيرها من اللغات الأخرى . وكان هذا بمثابة رافد جديد للمسرح الأمريكى الوليد منحه الكثير من القوة والجدة والخصوبة . لذلك كانت التجارب الأمريكية الأصيلة فى بداية القرن العشرين مع التحام المسرح الأمريكى بالمسرح الأوروبى من خلال الترجمات والفرق الوافدة ، خلفية خصبة ترعرع من خلالها يوجين أونيل الذى يعد الرائد الحقيقى للمسرح الأمريكى .

بدايات أونيل :

ولد يوجين أونيل فى نيويورك ابنا لممثل أمريكى معروف يدعى جيمس أونيل . وتلقى تعليمه الأولى فى مدارس الروم الكاثوليك ، لكنه لم يكمل تعليمه الجامعى الذى بدأه فى كل من جامعتى برنستون وهارفارد بسبب اضطراره إلى اصطحاب أبيه مع فرقته المسرحية الجوالة فى أنحاء الولايات المتحدة وبسبب عدم إقباله على التعليم المنتظم . لذلك عهد إليه أبوه ببعض الأدوار الصغيرة وبعض الأعمال الإدارية فى فرقته فتشرب جو المسرح منذ نعومة أظفاره وكان قد اشتغل من قبل بحاراً لمدة عام من ١٩١٠ إلى ١٩١١ . وكانت الحياة العريضة الغريبة التى عاشها أونيل هى المدرسة التى تعلم فيها الكتابة للمسرح . ولنتركه يقدم لنا نبذة عنها فى خطاب كتبه للناقد الأمريكى باريت كلارك . يقول أونيل عن الفترة التى عمل فيها بحارا على سفينة كانت تعمل على خط ملاحى بين بوسطون وبيونس آيرس : « فى الأرجنتين اشتغلت بعدة وظائف ، منها وظيفة كتابية فى شركة وستنجهاوس الكهربائية ، ووظيفة أخرى فى شركة لتجارة الأصواف ، ثم فى وظيفة ثالثة بشركة سنجر لماكينات الحياكة . وبعد ذلك عدت إلى العمل على ظهر السفن لرعاية البغال والماشية المشحونة من بيونس آيرس إلى جنوب أفريقيا وبالعكس . ثم أتت فترة طويلة عشتها فى عزلة وفقر مدقع فى عاصمة الأرجنتين ، اضطررت بعدها إلى العمل كبحار عادى على باخرة بريطانية تعمل على الخط الملاحى بين بيونس آيرس ونيويورك . وأخيرا شغلت وظيفة بحار ممتاز على خط بريطانى بين نيويورك وسوثهامبتون ، بعدها هجرت البحر إلى فرقة أبى المسرحية لأقوم بدور فى مسرحية

دوماس « الكونت دى مونت كريستو » التى كانت تقدم فى أقاصى الغرب الأمريكى ضمن إحدى جولات الفرقة . ثم تركت فرقة أبى لكى أعمل مخبرا صحفيا . ولكن صحتى لم تحتمل كل هذه الطفرات والتقلبات . فأصبت بالسل واضطررت إلى اللجوء إلى مستشفى لِلأمراض الصدرية حيث انعزلت عن العالم ستة أشهر أمضيتها كلها فى التفكير فى المستقبل الذى لم تكن معالمه قد اتضحت بعد . فى عزلتى الاضطرارية فكرت أول مرة فى الكتابة . وفى الخريف التالى عندما كنت أناهز الرابعة والعشرين بدأت فى كتابة أولى مسرحياتى « العنكبوت » التى تعرضت فيها لحياة مومس تعيش فى حماية أحد عشاقها » .

هكذا أدرك أونيل طريقه ككاتب مسرحى . كانت الخبرات والمغامرات والتقلبات التى مر بها تمثل زادا يستطيع أن يستمد منه المادة الخام لكثير من المسرحيات . ولكى يصقل موهبته التى اكتشفها بكتابته لمسرحية « العنكبوت » التحق بالمدرسة التجريبية التى أنشأها ج . ب . بيكر بجامعة هارفارد وعرفت باسم « مدرسة ٤٧ » ، وبعد ذلك انضم إلى فرقة « ممثلى بروفنستون » التى أخرجت له معظم مسرحياته الأولى القصيرة على مسارح نيويورك . وهى المسرحيات التى لم تنل رضا أونيل نفسه عندما رسخت قدمه فى المسرح لدرجة أنه أحرق معظمها ولم يتبق سوى بعض منها مثل « العطش » ، و « التهور » ، و « التحذيرات » ، و « الضباب » .

عندما كتب أونيل أولى مسرحياته « العنكبوت » قال إنه كتبها وأطياف أساتذته الذين قرأ لهم وتأثر بهم تداعب خياله . ومن الواضح أن الكاتب المسرحى السويدى أوجست ستريندبرج كان أول وأهم الأساتذة الذين أثروا على أونيل الذى يصفه بأنه الكاتب الذى يبحث فى إصرار لا يعرف الكلل عما وراء الحياة . ويشبه أونيل نفسه بستريندبرج لأنه يسير على نفس خطاه فى البحث عن معنى يؤمن به وينتمى إليه ، وفى بحثه هذا أدرك أنه لن يؤمن إلا بالإنسانية ولن ينتمى إلا إليها . يتضح هذا التأثر فى مسرحية «قبل الإفطار» التى قلد أونيل فيها ستريندبرج فى مسرحيته « الأقوى » عندما جعل منها مجرد « مونودراما » يمثلها ممثل واحد فقط من أولها إلى آخرها سواء كان يحدث نفسه أو يحدث المتفرجين .

فى عام ١٩٢٠ ظهرت لأونيل أولى مسرحياته الطويلة والناضجة بعنوان « وراء الأفق » التى حققت نجاحا باهرا وجلبت له جائزة بوليتزر . فهى مسرحية زاخرة بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة التى تنبع من التناقض بين الشخصيتين الرئيسيتين فى المسرحية : روبرت الفتى الخيالى الحالم الذى ينطلق بأفكاره إلى آفاق البحار والمحيطات والقارات على أمل أن يجوبها فى يوم من الأيام ، وآندرو القروى البسيط القانع الطيب النية الذى كان ينافس أخاه فى حب ابنة الجيران روث التى فضلت أخاه روبرت عليه فأضاعت عليه أحلامه وخيالاته المتوهجة . وبدافع من خيبة الأمل يهجر أندرو مزرعته وحقله ، ويطلق حياة الريف إلى غير رجعة لينطلق إلى البحر ويصبح فعلا المغامر المغوار . وعندما يعجز روبرت عن تحقيق أحلامه وأوهامه يتحول إلى شاب بائس بائس ، وتنعكس هذه الروح على زوجته التى تكتشف بدورها حب آندرو الكامن فى قلبها . ويعود آندرو من رحلاته البحرية . فتكتشف روث أنه نسيها تماما بينما يصارح آندرو أخاه بحقيقته وهى أنه مجرد شاب خامل يقضى حياته مجترا أوهامه . ثم يغادر آندرو البيت إلى الأرجنتين حيث يحقق بعرقه ثروة ضخمة لا تلبث أن تضيع فى المضاربة والمقامرة .

وتبلغ الميلودراما قمتها – كعادة أونيل – عندما يصاب روبرت بالسل ، ويفقد ابنه الوحيد الذى كان يشكل أمله الوحيد على هذه الأرض . وتضيع المزرعة أيضا نتيجة الإفلاس ، بل تعترف روث لروبرت بأنها لم تحبه إطلاقا لأن آندرو كان يحتل قلبها دائما وأن علاقتها كانت نتيجة لنزوة طارئة لا يمكن أن تستمر . والدليل على ذلك أن المزرعة ضاعت لأن العلاقة بينهما ماتت يوم ولدت . وعندما يلتقى آندرو بروبرت مرة أخرى ، يتهمه روبرت بأنه بعثر ماله فى المقامرة بدلا من مساعدة أخيه وهذا يتنافى مع طيبة نيته التى عرف بها من قبل . ولكن اللوم جاء متأخرا ويموت روبرت بالسل . ولكن الإحساس بالرضا يسرى إليه مع الموت لأنه بدأ لأول مرة رحلته التى طالما حلم بها وراء الأفق ولا يهم إذا اختلف الأفق هذه المرة .

من الطبيعية إلى التعبيرية :

وإن كان أونيل قد التزم بالواقعية الطبيعية إلى حد ما فى مسرحية « وراء الأفق » فإنه كتب فى نفس العام ١٩٢٠ مسرحية « الإمبراطور جونز » التى جنح فيها إلى الاتجاه الخيالى التعبيرى الذى يتجاوز المذهب الطبيعى المحدود بالوصف الفوتوغرافى الدقيق لخلجات النفس البشرية والخلفية الاجتماعية التى تتفاعل معها . من الواضح أن أونيل تأثر هنا بتعبيرية سترندبرج التى ترفض الالتزام بقيود الواقع المادى لكى تعبر عن هواجس الإنسان وآماله وآلامه ومخاوفه وأوهامه . فالإمبراطور جونز ليس إمبراطورا بالمعنى التقليدى ولكنه زنجى أمريكى يدعى بروتس جونز ويعمل حمالا فى القطارات ويحترف جرائم السطو والقتل . وعندما يقع فى يد العدالة ويحكم عليه بالإعدام يتمكن من الفرار إلى جزر بهاما حيث ينضم إلى الزنوج الذين يعملون فى مزارع القصب . ولكن روح الشر الكامنة فيه تدفعه إلى التعاون مع مستعمر إنجليزى يساعده على استغلال العمال والفلاحين الزنوج بفرض الإتاوات عليهم مستغلا إيمانهم بالخزعبلات . فيوحى إليهم بأنه يملك قوة سحرية جبارة بحيث لا يمكن أن يموت إلا برصاصة فضية لا يمتلكها أحد قط .

يتحول جونز إلى إمبراطور فعلى لهؤلاء البؤساء . ويعيش فى قصر فيه كل مظاهر الجاه والسلطان ولكن عندما ينفد صبر الزنوج يرون أن الثورة هى الحل الوحيد للتخلص منه فيهربون إلى الغابات المحيطة بقصره . ويشعر جونز بالخطر المحدق به فيهرب إلى الشاطىء والرعب يأخذ منه كل مأخذ لعله يجد سفينة تنقذه من الزنوج المتربصين به للثأر . يبدو الأسلوب التعبيرى عند أونيل واضحا فى تجسيده للهواجس والمخاوف التى تنهش جونز من الداخل . فالمسرحية عبارة عن ثمانية مشاهد متتابعة تصور هروب جونز من الغابة بينما الرعب يسيطر عليه تدريجياً . فبعد أن بدأ جبارا مفتريا ، تجتاح موجات الذعر كل أحاسيسه بالجبروت . وتتحول هذه الأحاسيس إلى هواجس وأوهام زاخرة بالأشباح التى تطارده وتضيق عليه الخناق . حتى ندرك فى نهاية الأمر أن الذعر قد قضى عليه فعلا قبل أن يقضى عليه الزنوج المتمردون الذين توصلوا إلى صنع رصاصة لقتله طبقا للتعويذة التى أعلنها أمامهم .

يبدو أن عام ١٩٢٠ كان خصبا فى حياة أونيل لدرجة أنه كتب فيه مسرحيات « وراء الأفق » . و « الإمبراطور جونز » ، و « قضية من نوع آخر » ، و « التعويذة » ، و « الذهب » ، و « كريس كريستوفرسون » وفى المسرحيات الأخيرة يبدو أثر سترندبرج واضحا أيضا وخصوصا فى مسرحية « قضية من نوع آخر » التى تعد

دراسة تعبيرية للعوامل النفسية التى تتحكم فى السلوك الجنسى عند الإنسان . وفيها عالج أونيل ظاهرة المتطهرين المتعصبين الذين يتطرفون فى إيمانهم الأعمى بالطهارة والنقاء إلى أن يقعوا فى نهاية الأمر فى المحظور الذى كانوا يتجنبونه طيلة حياتهم . لذلك فالمسرحية زاخرة بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة من هؤلاء الذين ينتهون إلى الندم وخيبة الأمل بسبب فقدانهم القدرة على التقييم الموضوعى لحياتهم . تتجسد هذه المعانى فى بطلة المسرحية إيما التى ترفض فى شبابها المبكر الزواج من قبطان بحرى لأنه لم يحفظ نفسه نقيا بعيدا عن مغامرات الشباب الجنسية . لكن الأيام لا ترحم إيما . فتمضى مسرعة ومعها شبابها وتصبح عانسا مهتزة الشخصية والكيان بحيث تقع ضحية لا حول لها ولا قوة لشاب أفاق يدعى بينى ، عرف باعتدائه على النساء وقتلهن . عاد من الحرب العالمية الأولى التى شارك فيها وهو يحمل فى داخله كل عوامل القسوة والعنف والوحشية . ولا تملك إيما أن تصمد أمام هذا السيل الجارف فترضخ تماما لكل نزواته ، وتذوق على يديه ما كانت تهرب منه قبل ثلاثين عاما . لكنها تذوقه الآن وهى غارقة إلى أذنيها فى الحضيض ، وبعد أن هرب منها ربيع عمرها الذى لم تقدر قيمته وقتها .

فى عام ١٩٢١ ظهرت لأونيل مسرحيتان : « أنا كريستى » و « القش » وتغطى المسرحيتين مسحة من الكآبة المأسوية برغم اختلاف أسلوب كل منهما . فالأولى متأثرة بالطبيعية بينما الثانية رومانسية . وهذه الرومانسية ترجع إلى أن أونيل كتب مسرحية « القش » عام ١٩١٨ فى بداية حياته المسرحية ولكنه أجرى عليها بعض التعديلات وتم عرضها عام ١٩٢١ . يستمد أونيل مادة المسرحيتين من حياته المبكرة . فنجد فى « أنا كريستى » حياة البحر المختلطة بحياة الدعارة ، بينما نجد فى « القش » الإصابة بمرض السل الذى كان نقطة تحول فى حياة أونيل نفسه . فى « أنا كريستى » يقدم لنا أونيل بطلته أنا التى كانت ابنة لقبطان بحرى سويدى . تربت فى بيئة قاسية حكمت عليها باحتراف الدعارة وانتهاك كرامتها حتى نقمت على أبيها الذى تركها وهى طفلة وليدة لا تعرفه . وتحولت نقمتها على أبيها لكى تشمل العالم كله . ويحدث أن تقابل أباها بعد زمن طويل وتسافر معه فوق إحدى عابرات المحيطات لنقل الفحم ، فتقع فى حب بحار ايرلندى يدعى مات مما يؤدى إلى صراع مؤسف بين الأب والحبيب حين يحاول كل منهما السيطرة عليها لتكون فى حوزته .

يوقظ صراع الرجلين مكامن الكراهية عند أنا تجاه الرجال ، فتثور ضد الأب والحبيب ، ضد الأب الذى أهملها وتركها وهى طفلة مما اضطرها إلى بيع جسدها . وضد الحبيب الذى ما زال يشعر بأن المرأة من ممتلكات الرجل . وعلى سبيل الانتقام منهما ومواجهتهما بالحقيقة المرة ، تعترف لهما بماضيها الأسود فى احتراف الدعارة فيستيقظ ضمير الأب على ابنته الضحية ويهرب الحبيب إلى الكأس ليغرق فيه أحزانه . لكن أنا تعد الاثنين بالتوبة وبدء حياة نظيفة شريفة . وبالسهر على شئونهما عند عودتهما من رحلاتهما البحرية .

إذا كانت هذه المسرحية متأثرة بالمدرسة الطبيعية ، إلا أنه لا يمكن إغفال الجانب الرمزى والتعبيرى لها . وهو الجانب الذى يختفى تماما فى مسرحية « القش » بسبب مضمونها الرومانسى الذى ينهض على قصة غرام بين فتى وفتاة ينزلان فى مستشفى واحد لإصابتهما بمرض السل . يشفى الفتى من مرضه ويغادر المستشفى مما يطفئ شعلة الأمل داخل الفتاة التى كانت تحيا من أجل الفتى . ويحدث فى نهاية المسرحية أن يأتى الفتى لزيارتها وتكون

الطامة الكبرى عندما تتأكد أنه لم يعد يحبها ، فقد كان حبه لها بسبب اشتراكها فى المرض ، ولما انداح المرض تلاشى معه حبه لها . هكذا فقدت آخر قشة كانت تتعلق بها وسط الأمواج . ولا غرو فى هذا فقد كانت حياتها حفنة من القش .

قضية الانتماء الاجتماعى :

فى عام ١٩٢٢ ظهرت مسرحية « القرد الكثيف الشعر » التى جسد فيها أونيل غربة الإنسان فى هذا الكون وحاجته المستمرة إلى الانتماء من خلال الصراع الدرامى الذى دار بين ميلدريد ابنة صاحب مصنع الصلب البيضاء وبانك العامل الزنجى القوى الذى ظن أن الزنوج من أمثاله هم الذين يصنعون الحضارة المعاصرة لأنهم يسهرون على صهر الصلب عصب المدنية الحديثة . ولكن كان اعتزازه الفائق بنفسه سببا فى تضخم إحساسه بذاته وفقدانه العلاقة الحقيقية مع من حوله ، وبالتالى فقد القدرة على الانتماء . ومع ذلك ظل يبحث عن معنى ينتمى إليه وخاصة بعد أن حاول الانتقام من الجنس الأبيض كله فى شخص ميلدريد التى كانت تحتقره من صميم قلبها ، فيحكم عليه بالسجن ثم ينتقل للعمل بحديقة الحيوانات حيث يرى القرد الكثيف الشعر الذى يشعر بتوحد عجيب معه ولكنه يحسده على انتمائه إلى بنى جنسه الذين يعيشون فى حرية كاملة فى الغابة . بينما لا ينتمى بانك إلى أى شىء أو معنى وينتهى به الأمر إلى ثورة مجنونة يحاول فيها القضاء على القرد ، ولكن يحدث العكس ويلفظ بانك أنفاسه الأخيرة قائلا : « أين لى أن أذهب من هنا ؟ ! » .

ومن الواضح أن أونيل وصل فى مسرحية « القرد الكثيف الشعر » إلى قمة المزج بين التعبيرية والرمزية بحيث يتعذر الفصل بينهما وبين مضمون المسرحية الذى يعالج قضية الزنوج التى طالما ألحت على وجدان أونيل وفكره .
ففى عام ١٩٢٤ كتب مسرحية « كل أبناء الله لهم أجنحة » التى يبلور فيها قضية الاختلاط الجنسى بين السود والبيض وما ينتج عنه من كوارث مأسوية مثلما حدث فى مأساة جيم هاريس الزنجى الذى تزوج إيلا داونى الفتاة البيضاء بعد حب متبادل منذ نعومة الأظافر . لكنها عندما تشب عن الطوق يجرفها الفساد وتصبح عشيقة لقاطع طريق تنجب منه ابنا غير شرعى . ولا تستقر بها الحال فيهجرها قاطع الطريق لتعود إلى حبيبها القديم الزنجى جيم وتظل به حتى تشعل جذوة حبه القديم لها فيتزوجها . ثم تبدأ فى إذلاله لأنه أسود . ولكنه لا يخضع لهذا الإذلال بل تدفعه إرادته إلى دراسة القانون . فتقف له إيلا بالمرصاد حتى لا يرتفع فوقها بعلمه وتظل فى تثبيطها لهمته حتى يفشل وتنهار الحياة الزوجية بالتالى . فيركبها الجنون فى محاولة لقتله . ولكن المسرحية تنتهى نهاية مفتعلة إلى حد ما عندما يشعل جيم فى إيلا جذوة حب الصبا القديم فتثوب إلى رشدها وتعود تلك الفتاة الطاهرة النقية التى تذوب حبا لجيم الذى عاد هو الآخر يحبها من جديد كما فعل فى الزمن القديم وبهذا يريد أونيل أن يقول إن الحب هو الخلاص الوحيد للبشرية ، وهى فكرة رائعة ولكنه لم يقلها بطريقة فنية مقنعة .

ولعل هذه الفكرة تعود إلى ما كتبه أونيل فى مذكراته بأن الخطيئة قدر مكتوب على الإنسان . ولكن باطنه يزخر بقوى العذاب المتمثلة فى ضميره الذى يلهبه دائما بسياط الندم . وهذه الخطيئة قدر نابع من داخل الإنسان وليس مفروضا عليه من الخارج . ففى عصرنا هذا لا توجد آلهة تتآمر على الإنسان الذى يقوم بنفسه بالتآمر على

ذاته . فهو دائما الضحية بين شقى الرحى : الخير والشر . ولكى يرتفع الإنسان من مستوى الضحية إلى الشهيد . فإنه يملك الندم الذى يرفعه فوق الخطيئة ، ويملك العذاب الذى يؤدى إلى التكفير والغفران فى النهاية .

على أساس هذه النظرة الأخلاقية أقام أونيل بناء مسرحيته « رغبة تحت شجرة الدردار » عام ١٩٢٤ . وهى المسرحية التى تصوغ أسطورة فيدرا فى شكل عصرى حين يعشق شاب زوجة أبيه العجوز التى لا تلبث أن تقع فى غرام الابن بسبب أنوثتها المتفجرة . وتنجب منه طفلا تقتله بيديها لخوف عشيقها من أن يئول ميراث مزرعة أبيه إلى هذا الطفل . فقد أرادت أن تثبت لعشيقها أن حبها له أقوى من رغبتها فى امتلاك المزرعة . ولكن جريمتها تكتشف وتقدم إلى القضاء الذى يدينها مع عشيقها بينما يبرىء الأب العجوز المجرم الحقيقى الذى تزوج فتاة فى سن حفيدته . فالقانون دائما هو القانون . والمجتمع – فى نظر أونيل – يعبد الحرف ولا يهتم بالجوهر وما دام الحال هكذا ، فكابوت العجوز هو المجنى عليه والعاشقان هما المجرمان بينما العجوز كابوت هو أشد الثلاثة إمعانا فى الإجرام . فقد انساق الشابان إلى الخطيئة ولهما بعض العذر فى ذلك لأن أحدا منهما لم يحظ قط بالسعادة . بينما عاش العجوز حياته بالطول والعرض حتى جاوز السبعين من عمره .

فى عام ١٩٢٢ كتب أونيل مسرحية « الإله الكبير براون » وفيها يثبت مقدرته المستمرة فى التجريب والتجديد فيستخدم الأقنعة لكى يجسد مشكلة الصراع بين شخصية قلقة وبين شخصية ناجحة ذلك النجاح المادى الذى يحول صاحبه إلى صنم من الذهب ، ومع ذلك لا يستطيع أن يشترى بكنوزه قليلا من المحبة أو الحنان . ومن ثم يستمر على حسده لهذا العبقرى الفقير الموهوب الذى تفتن به النساء بفعل مواهبه الروحية التى لا تنفد والتى ترفعه دائما إلى الرجوع بالإنسانية إلى طبيعتها الأولى النقية ، لكنه لا يدرى كيف يعود إليها برغم إيمانه بها . ومن هنا كان هذا الانفصام الذى تعانى منه شخصيات المسرحية . والذى دعا أونيل إلى استخدام الأقنعة التى تتمشى مع الحالات النفسية والروحية التى تمر بها الشخصيات من وقت لآخر .

يضيق بنا المقام للتعرض لكل مسرحيات أونيل الكثيرة ، ولكن يجدر بنا أن نذكر منها ثلاثية « الحداد يليق بالكترا » ١٩٣١ التى تعيد صياغة الأورستية للشاعر الإغريقى إيسكولس أمام خلفية من الحرب الأهلية الأمريكية . ومسرحية « أيام بلا نهاية » ١٩٣٤ التى يقوم فيها اثنان من الممثلين بتمثيل شخصية واحدة لتصوير الانفصام الذى يعترى إنسان العصر الحديث ، ومسرحية « بائع الثلج يأتى » ١٩٤٦ التى استعاد بها أونيل مجده فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، ومسرحية « القمر لابن السفاح » ١٩٥٢ ، ومسرحية « رحلة يوم طويل فى جنح الليل » التى عرضت بعد موته فى عام ١٩٥٦ واستمد مضمونها من حياته العائلية .

كانت غزارة إنتاج أونيل سببا فى حيرة النقاد واختلافهم فى حكمهم عليه . يقول إيريك بنتلى إنه نجح فى استخدام الواقعية والميلودراما بينما فشل فى بلوغ روح المأساة . ويعتقد جون جاسنر أن أونيل نجح فى بلوغ هذه الروح فى « الحداد يليق بالكترا » أما مارتن لام فيعترف بمكانة أونيل فى المسرح العالمى المعاصر برغم هفواته المتعددة . بينما يوضح ألاردايس نيكول أنه لا جدال فى الإنجازات التى أضافها أونيل إلى التراث الأمريكى وإن كان لا يرقى إلى مستوى الفن الرفيع الخالد . كل هذه الأقوال تدل على أن النقاد لم يستطيعوا تجاهل المكانة الضخمة التى حازها أونيل فى التراث المسرحى العالمى .

١١ كونراد أيكن — 11 Conrad Aiken

(١٨٨٩ - ....)

كونراد أيكن شاعر وروائى وكاتب قصة قصيرة ومن رواد مدرسة النقد الجديد التى ازدهرت منذ مطالع القرن الحالى . استفاد من مناهج علم النفس والتحليل النفسى ، ليس فى دراسة نفسية الأديب وأهوائه الذاتية ، ولكن فى تتبع مراحل التجربة النفسية التى تسرى فى وجدان المتذوق بفعل تأثره بالانفعالات الجمالية التى يحركها العمل الأدبى . كان أيكن بارعاً فى استخدام الصور الشعرية وتوظيف الإيقاعات الموسيقية للتحكم فى نوعية مثل هذه الانفعالات الجمالية . لذلك لم يكن هناك انفصام بين أعماله الشعرية وآرائه النقدية مما جعله من أوائل الشعراء النقاد الذين شكلوا الذوق الأدبى فى أمريكا وإنجلترا وخاصة بين صفوة المثقفين . لكنه لم يكتسب شعبية كبيرة بين القراء العاديين بسبب قصائده الطويلة التى ينتمى بعضها إلى أساليب العصر الاليزابيثى . وكان من آراء أيكن أنه لا يوجد شكل فنى قديم أو معاصر ، ولكن هناك شكل له وظيفة وآخر عبارة عن مجرد حلية زخرفية لا تملك أية وظيفة درامية . من هنا تراوحت الأشكال الفنية التى استخدمها أيكن بين القديم التقليدى والحديث التجريبى .

ولد كونراد أيكن فى مدينة سافانا بولاية جورجيا . وظهرت عليه موهبة الشعر منذ سن التاسعة عندما كتب أول قصيدة له . لكنه صدم فى طفولته بحادثة لا يمكن أن ينساها عندما قتل أبوه أمه ثم انتحر . فأرسل الصبى لكى يعيش مع أقارب له فى نيوبدفورد بولاية ماساتشوستس . وفى سن الثالثة عشرة بدأ فى حفظ أشعار إدجار آلان بو عن ظهر قلب ، وقد تأثرت أشعار أيكن فيما بعد بأوزان «بو» وإيقاعاته . وتلقى تعليمه مابين كونكورد وهارفارد . وفى عام ١٩١١ أصبح من طلبة ذلك الفصل الدراسى الشهير فى جامعة هارفارد والذى ضم ت . س . إليوت ، وولتر ليبمان ، وروبرت بنشلى ، وفان ويك بروكس . بدأ أيكن ينشر أعماله عام ١٩١٤ وكانت موجة المدرسة الرمزية الفرنسية والتصويرية الإيماجية فى أمريكا وإنجلترا قد بلغت أعلى مدى لها فى ذلك

الوقت ، وأثرت على أيكن بصفة خاصة . منذ تلك الفترة بدأ أيكن فى كتابة شعر يقترب كثيراً من الموسيقى ، بمعنى أن عناصر الإيقاع والوزن والبحر تأتى فى الأهمية قبل المعانى التى توحى بها الألفاظ أو الأبيات .

كان أيكن ابن عصره بمعنى الكلمة عندما تشرب كل الاكتشافات والابتكارات المعاصرة واستوعبها على سبيل إثراء تجربته الشعرية . من هنا كانت تأثيرات فرويد ، وهافيلوك إليس ، ووليام جيمس ، وهنرى برجسون على مضمونه الفكرى وعلى شخصياته التى وردت فى روايته «الرحلة البحرية الزرقاء ١٩٢٧ التى يصف فيها الأحداث والمواقف من خلال رحلة عبر الأطلنطى ، والتى يستخدم فيها تيار الشعور واللاشعور عند شخصياته بلغة مكثفة زاخرة بالصور والدلالات . يتبع أيكن نفس المنهج فى رواية «الدائرة الكبيرة» التى أصدرها عام ١٩٣٣ . ولم يترك أيكن لنفسه العنان لكى ينقاد وراء شطحات الشخصيات ، بل كان وعيه الفنى الحاد بالمرصاد لكل خروج عن حدود الشكل الفنى . نلاحظ هذا الوعى حتى عندما كتب سيرته الذاتية عام ١٩٥٢ . فقد كتبها فى قالب روائى صارم ودقيق اقترب فيه من مجال المقال الشعرى الذى يمزج الفكر بالفن ، والفنان بعمله الفنى .

فى هذه الرواية الذاتية التى أطلق عليها اسم «يوشانت» يمزج أيكن الحقيقة بالخيال بحيث تبدو الحقيقة خيالاً ، والخيال حقيقة ، استعار عنوانها من جزيرة مواجهة لساحل بريتانى ، وهى جزيرة مليئة بالصخور والنتوءات وكانت سبباً فى غرق الأديب الفرنسى شاتوبريان عندما اصطدمت بها سفينته فى أثناء عودته من رحلته إلى أمريكا . ويبدو أن السفينة – فى نظر أيكن – ترمز إلى المخاطر التى تحيط بحياة الإنسان من كل جانب . فى الرواية يعاشر الراوى ثلاث زوجات فى وقت واحد بالإضافة إلى غرامياته مع نساء أخريات . وهذه الشخصيات كلها رموز مثلما نجد فى التلميحات المستمرة إلى الأطفال الثلاثة الذين كانوا ثمرة الزواج الأول فقط . ويقصد أيكن بهذا مدرسة الشعر الجديد التى قدمت جون جولد فليتشر ، وهارولد مونرو ، وإزرا باوند وغيرهم . ولا يخلو الأمر من تلميحات زاخرة بالحب والدعابة الساخرة إلى ت . س . إليوت زميله فى هارفارد . أما التسلسل الزمنى فى رواية «يوشانت» فليس له أى وجود على الإطلاق ، والخلفية الوصفية ليست سوى حلم يقظة ، بينما المونولوج يتدفق بطريقة تلقائية مقصودة لدرجة أن بعض النقاد قارنوها بتداعى الخواطر والذكريات التى تنساب من العقل اللاواعى للمريض الممدد على (مرتبة) المحلل النفسانى .

أما فى الشعر فمن الممكن عقد مقارنات كثيرة بين أيكن وإدجار آلان بو . فقد وجد أيكن فى شعره تجسيداً رائعاً لكل ما ينتاب النفس البشرية من هواجس وأحلام وخواطر وشطحات وآلام . . إلخ ولذلك كان شعر بو بمثابة رحلة لاكتشاف الذات . وهى المحاولة التى يقوم بها أى شعر ناضج فكراً وفنا . ولذلك حرص أيكن فى شعره على توظيف كل معرفته بالنفس البشرية ، وشحن قصائده بالفكر والجنس والخوف والتردد والقلق والإقدام والتهور مما جعلها متنوعة فى أبياتها وفى شكلها العام . وأثبت قدرته على كتابة القصيدة الغنائية بنفس الوضوح التقليدى والتحديد الكلاسيكى الذى عرفت به قصائد الشعر القديم كما نجد فى قصيدة «الموسيقى التى سمعتها» . وأثبت قدرته أيضاً على كتابة القصيدة الطليعية الزاخرة بالرموز الغامضة والأشكال التجريبية التى تخرج على التقاليد السابقة . وقد تسبب هذا التنوع ، وهذه الخصوبة فى حيرة النقاد فى أمره لدرجة أن وصفه الناقد «هيوستون بيترسون» بأنه رومانسى بدون الأمل التقليدى فى بلوغ الجنة الموعودة ، وواقعى يمد جذوره فى

التأملات السيكلوجية المحلقة فى الخيال .

فى قصيدة «الصبى» ١٩٤٧ يثبت أيكن أنه لا فرق بين الحقيقة والخيال فى الشعر عندما يستغل أسطورة الشاب المنعزل الذى يحمل تحت إبطه كتاباً ، والذى ظهر فقط لكى يحيى المهاجرين الأوائل الذين أتوا للاستقرار فى بوسطن ثم اختفى بعد ذلك . هذا الشاب الذى يسمونه وليام بلاكستون استخدمه أيكن لكى يجسد روح الحرية والانطلاق التى ميزت الحياة الأمريكية منذ بدايتها على وجه تلك القارة النائية . ومما يثبت أنه لا فرق بين الحقيقة والخيال أن شخصية ذلك الشاب أسطورية خيالية محضة ومع ذلك تجسد روح الشخصية الأمريكية التى أقامت تلك الأمة القوية التى يحس بوجودها كل إنسان فى عالم اليوم . وقد جسد أيكن هذا المضمون من خلال تسع قصائد متتالية فى تدفق هادئ وسلاسة رزينة تتمشى مع جولات وليام بلاكستون التى يحكى فيها عن الأبطال والرواد ، لا فرق بين الأسطورى والحقيقى فيهم . وقد ذكر أيكن فى رواية «يوشانت» كيف عثر على الشبح السحرى لبلاكستون فى كتاب جاستون وينزور «التاريخ التذكارى لبوسطن» ١٨٨١ .

لم يقتصر تأثر أيكن على الرمزيين الفرنسيين ، أو التصويريين الأمريكيين ، أو آلان بو ولكنه امتد ليشمل كيتس و براوننج وإدجارلى ماسترز . لكن استيعابه لتراث هؤلاء الشعراء جنبه الوقوع فى محظور التقليد والتكرار . فقد استمد منهم خصوبة مكنته من توسيع رقعة تقاليد الشعر الأمريكى ، وجعلت شعره يقابل بالاحترام والتقدير بحيث حصل على جائزة بوليتزر ، وجائزة الكتاب القومى . كما اشتغل مستشاراً لشئون الشعر فى مكتبة الكونجرس من عام ١٩٥٠ إلى ١٩٥٢ . وفى عام ١٩٥٤ حصل على جائزة بولنجن وهى أعلى جائزة أمريكية تمنح فى الشعر . وعلى الرغم من ممارسة أيكن لكتابة الرواية والقصة القصيرة مثل «الجليد الساكن» و «الجليد الخفى» إلا أن تاريخ الأدب الأمريكى سيذكره كشاعر أساساً لأنه آمن بأن الشعر روح تسرى فى كل الآداب والفنون . كان شاعراً فى كتابته للرواية والقصة القصيرة ، ولذلك امتازت أعماله كلها بالخصوبة والكثافة والتركيز والإيقاع الموحى بكثير من الدلالات والمعانى ، ورسخت مكانته كأحد رواد الشعر الجديد سواء على مستوى الشعر فى أمريكا أو فى أوروبا .

١٢ رالف إيليسون

12 Ralph Ellison

(١٩١٤ - ....)

رالف إيليسون روائى وكاتب قصة قصيرة بنى شهرته على رواية واحدة فقط هى «الرجل الخفى» ١٩٥٢ التى تتخذ مضمونها من مجتمع الزنوج فى الولايات المتحدة . ونحن لا نعجب عندما يشتهر روائى بفضل عمل واحد له بينما يظل آخر فى الظل برغم الأعمال الكثيرة التى أنتجها . فنى مجال الأدب والفن يقاس الإنتاج بالكيف وليس بالكم . وشهد تاريخ الأدب العالمى أدباء وصلوا إلى مقدمة الصفوف ، ودخلوا من باب الخالدين بسبب عمل واحد لهم . وعلى الرغم من أن قضية الزنوج من أهم القضايا التى تؤثر فى حركة المجتمع الأمريكى ، إلا أن إيليسون لم يحاول الالتزام بها على المستوى الاجتماعى الراهن ، بل اتخذ منها مجرد خلفية روائية تجسد رحلة بطله فى البحث عن ذاته . والأدب العظيم كان دائماً بمثابة الضوء الهادى للإنسان فى هذه الرحلة الأزلية الأبدية . وعندما يرتبط الأدب بهذه القضية الخالدة فإنه يخرج عن حدود الزمان والمكان ويطل على البشرية فى أخلد خصائصها . وهذا ما فعله رالف إيليسون فى رواية «الرجل الخفى» .

ولد رالف إيليسون فى مدينة أوكلاهوما بولاية أوكلاهوما . تلقى تعليمه فى معهد تاسكجى . بدأ حياته الأدبية بنشر عدة قصص قصيرة ومقالات متنوعة فى الصحف والمجلات . أما حياته العملية فقد بدأت بالعمل محاضراً فى جامعات نيويورك وكولومبيا وفيسك وبارد . ولكنه لم يحصل على الشهرة إلا بنشره رواية «الرجل الخفى» عام ١٩٥٢ التى كانت الرواية الأولى له بعد مجموعاته للقصة القصيرة . أحدثت ضجة كبيرة سواء بين النقاد أو القراء ، واستقبلت بالإعجاب والتقدير . فقد دار مضمونها حول موقف الإنسان من المجتمع وكيف يتطور من الحماس الشاب المنطلق إلى الرفض الكامل لكل مظاهره . ويتعلم بطل الرواية فى رحلة بحثه عن ذاته أن عليه أن يتصارع مع الزنوج كما يتصارع مع البيض تماماً لأن كل الأطراف المعنية تبلور حركة المجتمع المريض ولا يوجد طرف أفضل من الآخر مهما ادعى أحدهما أن له من الحقوق والامتيازات ما يتفوق به على الآخر .

ولقد أطلق إيليسون عنوان « الرجل الخفى » على بطله الزنجى لأن صراعه فى المجتمع انتهى بفقدانه هويته التى ينتمى بها . فقد أصبحت قضية الانتماء إلى المجتمع المعاصر قضية معقدة وذات أبعاد متعددة بعد أن كان الانتماء هو الوضع الطبيعى للإنسان فى عصر ما قبل الحرب العالمية الأولى . لذلك يقارن النقاد بين بطل إيليسون وبطل دوستيوفسكى فى روايته «مذكرات من تحت الأرض» فكل من البطلين ينظر إلى المجتمع من منطقة خارجة عنه على الرغم من رغبته الأكيدة فى الانتماء إليه والاندماج معه . أصبح نسيج المجتمع لا يحتمل وجود أى ضوء يحاول أن ينظر إليه نظرة موضوعية فاحصة تعريه على حقيقته التى يحاول الهروب منها باستمرار .

تبدأ صراعات البطل الذى لا اسم له مع المجتمع وكله ثقة فى صدق الدوافع التى تحرك الآخرين تجاهه . وهى ثقة لا تنبع من خبرته بالمجتمع الذى لم يعرفه بعد بقدر ما تصدر عن طبيعته الإنسانية النقية التى تعتقد أن النقاء هو خاصية كل البشر . ولكن يبدأ المجتمع فى الكشف عن حقيقته كلما احتك به البطل . فقد طرد من كلية للزنوج فى الجنوب بسبب مناقشته الصريحة مع أحد مؤسسيها حول حقيقة الحياة الرهيبة التى يحياها الزنوج الجنوبيون والتى لا تصل إلى أدنى مستوى لحقوق الإنسان . وفى مدينة نيويورك يلمع البطل كأحد القادة السود الذين يثيرون الجماهير عند تطبيق قوانين نزع الملكية على بعض المواطنين وخاصة الزنوج منهم .

ويحدث أن يجد الشيوعيون فى البطل ضالتهم المنشودة لتحقيق أغراضهم فينضم إليهم بفعل بريق الشعارات الثورية والأفكار التقدمية التى تحض على المساواة بين جميع البشر بصرف النظر عن فروق اللون أو الجنس أو العقيدة . ولكنه سرعان ما يكشف أن الشيوعيين يستغلونه لتحقيق أهدافهم الحزبية الضيقة لأنهم يتخذون منه مجرد رمز للثورة السوداء وليس كشخص فى حد ذاته له حقوق وعليه واجبات . ولذلك فهو رجل خفى بالنسبة لهم أيضاً لأنهم لا يرونه ولا يشعرون بوجوده المادى الملموس . فلقد أصبح الإنسان فى نظر المجتمع المعاصر مجرد وسيلة إلى غاية لا تمت إليه بصلة وتحول المجتمع إلى كيان ساحق لكل من يحاول أن يعترض طريقه . وهذا ينطبق على مجتمع السود كما ينطبق على مجتمع البيض تماماً . فمن خلال مظاهرة يشترك فيها البطل فى حى هارلم يدرك أن عليه أن يتصارع مع مجتمع السود نفس صراعه مع مجتمع البيض الذين لا يرونه أساساً .

وقد أثبت إيليسون براعته فى السرد الروائى الزاخر بالدلالات والرموز الموحية . فهو ينوع فى وسائله الدرامية طبقاً للموقف الراهن كما نجد فى مظاهرة هارلم على سبيل المثال . يعالج إيليسون هذه المظاهرة العنيفة بأسلوب سيريالى يبتعد كثيراً عن حدود الوصف الواقعى التقليدى . من هنا كان الصدق الفنى الذى تتميز به الرواية على الرغم من الغموض والإطناب فى بعض أجزائها . تكمن قوتها الدرامية فى أن إيليسون لا يتدخل إطلاقاً للتعبير عن آرائه الشخصية فى القضايا الاجتماعية المطروحة بل يكتفى فقط بتسجيل ما يحدث على المستوى الفنى الدرامى وليس على المستوى الاجتماعى الواقعى . ولذلك تنتهى الرواية إلى النتيجة الحتمية المرعبة التى يكتشف فيها البطل أنه يتحدث عن الآخرين كما يتحدث عن نفسه تماماً ، فهو ليس بالرجل الخفى الوحيد . فالقضية هى قضية الإنسان فى المجتمع بصفة عامة . وليست قضية الزنجى الأسود فى المجتمع الأمريكى بصفة

خاصة ، فما يحدث فى الولايات المتحدة يمكن أن يحدث فى أى مكان آخر وعلى مستوى مختلف . كان اهتمام إيليسون منصبا بالدرجة الأولى على الإنسان وذلك على النقيض من الروائيين الاجتماعيين الواقعيين الذين يتخذون من الشخصيات فى رواياتهم مجرد ملامح لتجسيد حركة المجتمع المعاصر ، وهى حركة تختلف باختلاف الزمان والمكان . أما الإنسان فهو المحور الثابت أو مركز الدائرة لأى مجتمع .

١٣ رالف والدو إيمرسون Ralph Waldo Emerson 13

(١٨٠٣ - ١٨٨٢)

لايعد رالف والدو إيمرسون من زمرة أعلام الأدب الأمريكى ورواده ، ولكن فلسفته التى أثرت على المثقفين والمفكرين الأمريكيين فى عصره والأجيال التى تلته ، شكلت كثيراً من مضامين وأشكال الأعمال القصصية والشعرية والمسرحية التى كانت بمثابة القاعدة الأساسية التى نهض عليها تراث الأدب الأمريكى . لذلك فنحن لا نهتم كثيراً بأشعار إيمرسون من الناحية الفنية ، بقدر مانركز على المضمون الفلسفى الذى احتوته . والذى امتد إلى كثير من إنتاج أمريكا الأدبى . لقد كان إيمرسون مفكراً وفيلسوفاً أكثر منه شاعراً أو فناناً . ومع ذلك يمتد ظله على الأدب الأمريكى أكثر من بعض الأدباء الرواد الذين كرسوا حياتهم للأدب فقط . فقد كان يؤمن بأن الطبيعة – سواء البشرية أو الكونية – هى رمز الروح وتجسيدها الملموس . ولذلك كانت المشكلة الفلسفية الأساسية التى ركز عليها الفلاسفة على مر العصور تتمثل فى العلاقة بين الروح والمادة . ومن الصعب على الإنسان أن يدرك كنه هذه العلاقة من خلال عقله التجريبى البحت ، بل عليه أن يستعين بما منحه الله من قوة على التأمل والتصور والتخيل والحدس والتجلى . فهذه هى الوسائل الوحيدة التى تمكن الإنسان من بلوغ جوهر الأشياء . من هنا كانت الصوفية المثالية الرومانسية التى عرفت بها فلسفة إيمرسون والتى وضعها فى كتابه « الطبيعة » عام ١٨٣٦ . يؤمن إيمرسون بأن الجمال موجود فى كل الوجود وتتمثل خصائصه فى التناغم والتوافق والكمال والاتحاد والروحانية . والفن الناضج هو تجسيد حى لهذا الجمال ، أما تطور الحياة فيعتمد أساساً على الدور الذى يلعبه القادة والرواد فى تاريخ أممهم . وكلما ارتبط هذا الدور بإدراك عميق لطبيعة الإنسان والأشياء ، كان فعالاً ومؤثراً وتاريخيا .

ولد إيمرسون فى مدينة بوسطن لراعى إحدى الكنائس هناك . وبعد أن درس الشعر فى كلية هارفارد تخرج فى سن الثامنة عشرة لكى يقوم بالتدريس فى المدارس الثانوية . لكنه لم يحتمل مهنة التدريس أكثر من ثلاث

سنوات اتجه بعدها لإعداد نفسه للانضمام إلى سلك الكهنوت . ومارس الوعظ بالفعل فى إحدى كنائس بوسطن لعدة سنوات انسحب بعدها من الكنيسة للتصادم الذى حدث بينه وبين زعمائها حول تفسير بعض القضايا الدينية . وابتداء من عام ١٨٣٤ استقر فى مدينة كونكورد حيث تزعم جماعة المثقفين والمفكرين والكتاب الذين اشتهروا فى ذلك العصر . واتخذوا من هذه المدينة مقرا لهم من أمثال برونسون ألكوت . وثورو . ومارجريت فولر . وجون فيرى . وتشانيل هوثورن . ولمدة سنتين رأس إيمرسون تحرير المجلة الفصلية : « الدليل » والتى لم تعمر طويلاً . وكانت تركز على قضايا الأدب والفلسفة والعقيدة .

لم يقتصر نشاط إيمرسون على الكتابة بل برع أيضاً فى المحاضرة والخطابة . ونجح فى إيجاد جمهور عريض من المستمعين والمعجبين اعتماداً على فصاحته البيانية . وفكره الواضح . وتفاؤله الذى يضفى مسحة من الحيوية والانطلاق على كل القضايا الوطنية والقومية التى جعل منها موضوعاً لمحاضراته . لم يكن يتكلم ويحلل من وحى الساعة بقدر ما ربط بين نظرته الفلسفية المحددة والأحداث الجارية بحيث يضعها فى إطارها الفكرى الصحيح ولا ينجرف معها فى تيار الحماسة الجوفاء . وكان إيمرسون قد تزعم الفلسفة الترانسيدنتالية التى ترى العالم الخارجى أو الظاهرى على أنه رمز مجسد للحياة الداخلية التى لا ندركها بعقلنا أو حواسنا . وآمن إيمرسون إيماناً مطلقاً بالحرية الشخصية وإمكانية الإنسان اللانهائية فى الاعتماد على نفسه . ولا شك أن هذه الخصائص قد برزت بوضوح فى الشخصية الأمريكية وانعكست بالتالى على معظم الأعمال الأدبية وخاصة على الشخصيات التى قابلناها فى القصص والمسرحيات والروايات التى كتبها أعلام الأدب الأمريكى .

من السهل تحليل فلسفة إيمرسون من خلال سلسلة المقالات التى كتبها وجمعت فى مجلدات . كان المجلد الأول بعنوان « الطبيعة » ثم توالت السلسلة فظهر الجزء الأول عام ١٨٤١ . كما وضحت فلسفته أيضاً فى أشعاره مثل « ترنيمة كونكورد » أو « ترنيمة الوفاق » و « وداعا » و « فلنمنح كل شىء للحب » . يرى إيمرسون الله فى كل الوجود . بل إن الذات العليا لا تنفصل فى نظره عن الذات الإنسانية . وعلى الإنسان أن يعرف ذاته أولاً . ومن خلال هذه المعرفة سيصل إلى إدراك الكون كله . ولذلك كانت البطولة معقودة للإنسان فى كل العصور وعلى كل المستويات . فالبطولة هى صفة ملازمة للإنسانية وليست بالضرورة بطولة زعماء التاريخ المشهورين من أمثال نابليون . فليس نابليون سوى التجسيد الحى للبطولة والعبقرية التى يمتلكها أى إنسان . ولعل الفرق بينه وبين أى إنسان آخر أنه اكتشفها فى داخله ثم استخدمها مع من حوله . ولذلك فإن نابليون إنسان عادى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى . بل إن الإنسان غير العادى أو غير الطبيعى هو الذى يهمل أو يكبت مخايل البطولة والعبقرية داخله مما يجعل إنسانيته ناقصة ومبتورة .

من الواضح أن إيمرسون تأثر إلى حد كبير بالنظرية التى وضعها توماس كارليل فى كتابه « الأبطال والبطولة » وكان قد زار إنجلترا ثلاث مرات بدأت فى عام ١٨٣٣ وهناك توطدت صداقة العمر بينه وبين كارليل . وعندما عاد من زيارته الثانية ألقى سلسلة من المحاضرات فى بوسطن عام ١٨٤٨ نشرت فى كتاب بعد ذلك بسبع سنوات بعنوان « ملامح إنجليزية » . أبرز فيها نظراته فى الحياة الإنجليزية . والاتجاهات الإيجابية التى تأثر بها من اتصاله بالفكر الإنجليزى . كما قابل أيضاً الشاعر الإنجليزى وولتر سافدج لاندر فى فلورنسا ولكنه لم يعجب بشخصيته

الاستعراضية التى تميل إلى المظاهر الاجتماعية المصطنعة وذلك على النقيض من أشعاره الأصيلة التى عرف بها . فقد كان إيمرسون باحثاً عن الأصالة فى كل مظاهرها ، وأعظم مظاهر هذه الاصالة تتجلى فى وحدة الوجود الخالية من كل افتعال أو تصنع .

التأثيرات الأوروبية :

لم يفت إيمرسون أن يقوم بالحج المعتاد إلى أوروبا ، وهو الحج الذى قام به معظم مفكرى عصره وكتابه . ومن الطبيعى أن يتأثر إيمرسون بمشاهداته وخبراته هناك . فى عام ١٨٣٣ ذهب إلى باريس فى أثناء رحلته الأوروبية الأولى وزار حديقة النباتات وهناك أدرك الصلة العضوية بين مملكة النبات ومملكة الحيوان التى يتزعمها الإنسان . وأكدت هذه الزيارة وحدة الوجود فى ذهنه . فالكون يسير طبقاً لنظام دقيق لا يعرف سوى التناغم والتوافق والاتحاد ، وعلى الإنسان أن يعيش حياته على غراره حتى يتفادى الصراعات التى لا طائل منها . وعندما عاد إلى إنجلترا من باريس قام بزيارة للشاعر الرومانسى الكبير كولريدج ، ولكن الزيارة لم تترك انطباعاً مريحاً عند إيمرسون لأن كولريدج لم يترك له فرصة النقاش الهادىء بل انهال عليه بمحاضرة ساخنة تحمل تعبيرات غير مفهومة . ولذلك قال إيمرسون إنه كان يفضل العيش ساعات متصلة مع كتب كولريدج عن قضاء ساعة واحدة معه شخصيا . فقد ساعدت دراسات كولريدج إيمرسون على أن يكون لنفسه المنهج النقدى الخاص به . وأن يجد أرضية مشتركة تجمع بين الأفلاطونية والترانسيدنتالية وخاصة أن الفلسفتين تنتميان إلى المذهب المثالى .

لكن التأثير الأكبر على إيمرسون كان لكارليل . وقد عمل كل منهما على إشهار الآخر فى بلده . وكانا يشتركان فى دقة الملاحظة والتنبؤ بالمستقبل بناء على تحليل الواقع المعاصر . وقد أثار الاثنان مفكرى العصر التقليديين ضدهما عندما هاجما بلا هوادة كل المظاهر المادية التى سيطرت على المجتمع . وكانت الصداقة بين إيمرسون وكارليل أصيلة وناضجة بحيث سمحت بوجود الخلافات الفكرية بينهما ، وهى الخلافات التى كانت تتكشف بمرور الوقت . وكان إيمرسون ميالاً إلى الهدوء والرقة والتفاؤل ، مهتماً بالحاضر والمستقبل ومناصراً لمبادئ الديمقراطية ، ومناهضاً لكل مبدأ من شأنه أن يضع الإنسان فى موقع العبودية . أما كارليل فكان عنيفاً قاسياً متشائماً ، يهتم بتحليل الماضى وملابساته ، ويؤمن أن طبيعة المجتمع الإنسانى تحتم وجود السيد والمسود . وبالرغم من هذه الاختلافات الفكرية فإنها كانت صداقة مثمرة على كل المستويات .

وكان فكر إيمرسون ثوريا بالنسبة لعصره ، ولم يكتسب أية شعبية حتى عام ١٨٦٠ . بل إن أشهر كتبه «الطبيعة» الذى طبع عام ١٨٣٦ ظل بروج لبيعه مدة تزيد عن عشر سنوات . فقد تحدى إيمرسون الفكر المتزمت المحدود الذى ساد نيوانجلاند ؛ وكان هذا التحدى قد برز من قبل عام ١٨٣٢ عندما استقال من عمله الكهنوتى بالكنيسة لأن الإيمان فى نظره لم يكن مجرد طقوس بل حدده بقوله : «الإيمان هو أن تحب وأن تخدم الآخرين ، وأن تتحلى بالوداعة والتواضع ، وكانت رغبتى دائماً أن أعمل كل ما يتفق تماماً مع نداء قلبى من الداخل ، ولكن الكهنوت بقيوده الصارمة كان يمنعنى من تلبية نداء الطبيعة» . أدى هذا بإيمرسون إلى الإيمان بأن الإنسان الحقيق هو الإنسان المنشق الذى لا ينتمى إلا إلى نفسه ، بل إن التاريخ لم يغير مجراه إلا بفعل هؤلاء

المنشقين . ومن هنا كانت الثورة التى قابلها إيمرسون لأن المجتمع التقليدى شعر بأنه منشق جديد يهدد تقاليده الراسخة وأفكاره الأثيرة . ولكن بمرور الوقت بدأ إيمرسون فى اكتساب شعبية تدريجية جعلت منه أحد رواد الفكر الأمريكى .

وعلى الرغم من مثالية إيمرسون ورومانسيته ، لم يكن بوهيميا حالماً . بل كان منظماً فى حياته وكتاباته. وشهدت الفترة ١٨٣٦ – ١٨٦٠ أخصب سنوات حياته . كتب فيها مقالاته الشهيرة : الجزء الأول ١٨٤١ ، والثانى ١٨٤٤ ، ثم نشر مجلد أشعاره عام ١٨٤٧ ، وكتاب «الممثلون النيابيون» ١٨٥٠ ، و«ملامح إنجليزية» ١٨٥٦ و «سلوك الحياة» . ١٨٦٠ . أما أشهر حديثين له فقد عرف الأول منهما باسم «الدارس الأمريكى» ١٨٣٧ ، وهو الحديث الذى قال عنه الكتاب إنه «إعلان الاستقلال الفكرى» ثم «حديث مدرسة اللاهوت» ١٨٣٨ الذى أثار إعصاراً فكريا فى بوسطن بسبب تحديه السافر للفكر الأرثوذكسى السائد .

فلسفته الصوفية المثالية :

وإذا كان إيمرسون قد آمن بالقدرة العقلية للإنسان ، إلا أنه رأى أنها ناقصة ومبتورة بدون قدرته على الحدس . فالحدس هو الطريق الوحيد المؤدى إلى جوهر الحقيقة ، أما العقل فلا يرى إلا جانباً منها . ولعل هذا الجانب الصوفى فى فلسفته يعود إلى تأثره بالفيلسوف بلوتيناس أكثر من تأثره بأفلاطون . فقد استمد منه نظريته التى تنادى بأن الحياة كلها عبارة عن نوع معين من الرؤية الروحية . والحياة الحقيقية تتمثل فى الاتصال المستمر بالذات العليا . بينما يشكل التأمل الهادئ المتأنى البعيد عن ضوضاء البشر الأداة الأساسية للوصول إلى جوهر المعرفة التى لا تبلى . وقد وضح تأثير بلوتيناس جليا فى مقالة إيمرسون «الذات العليا» وفى كتابه الناضج «سلوك الحياة» . لا يعنى هذا أن إيمرسون كان انطوائيا وانعزاليا بسبب تأمله فى القوانين الأخلاقية المجردة التى تحكم هذا الكون . فلم يكن تأمله بعيداً عن الممارسات اليومية للبشر فى حياتهم العملية . كان ينظر إلى الدين على أنه جزء من هذه الممارسة التى تمكننا من سماع الصوت النابع من داخلنا والذى يحدد لنا الطريق نحو الحق والخير والجمال . وعلى الرغم من رفضه الانضواء فى سلك الكهنوت ، إلا أنه ظل يؤكد حرصه على الاستماع إلى صوت المسيح داخله .

تشكلت فلسفته الصوفية المثالية الرومانسية فيما عرفه الأمريكيون بالفلسفة الترانسيدنتالية التى تميزت بخصائص ثلاث : الخاصية الأولى تؤكد أن الروح هى نفحة إلهية ويملكها جميع البشر دون أية تفرقة . فالجميع يتساوون فى نفس الغرائز والرغبات الدنيوية ، ومع ذلك توجد شعلة من الخلود داخلهم كلهم . والإنسان يمتلك فى داخله كل الوسائل المؤدية إلى المعرفة الكاملة إذا عرف كيف يستغلها . أما الخاصية الثانية فتنادى بأن الطبيعة هى الجانب الآخر من خلق الله الذى يساعدنا على إدراك عظمته اللانهائية من خلال مظاهرها المادية التى تدركها حواسنا بسهولة . وكل قانون من قوانين الطبيعة له نظيره فى عالم الفكر والروح لأن التوازى تام بين قوانين الطبيعة وقوانين الفكر . فليس هناك انفصال بين العناصر المادية والعناصر الروحية والمعنوية ، بل إن الإنسان يدرك جيداً الروحانيات من خلال الماديات . أما الخاصية الثالثة فتوضح أن الله هو الذات العليا بينما الإنسان هو

الذات الدنيا ، ولكن الطريق بينهما مفتوح وممهد وخال تماماً من العقبات . وأى إنسان يستطيع الاتصال بالله فى أى وقت وأى مكان إذا أراد ، وعلى الإنسان دائماً أن يثبت إرادته فى هذا المجال حتى يستحق الحياة التى وهبها الله له . فهو جزء من الله منذ تلك اللحظة التى دبت فيها الروح فى جسده .

وبالنسبة للجانب الأدبى لكتابات إيمرسون ، فقد كانت الجملة هى الوحدة الأساسية للفكرة وليست الفقرة بأكملها . فالجمل عنده تحمل ما يشبه الأمثال والحكم ذات المعنى المحدد والمركز ، ومن الصعب العثور على تسلسل منطقى للفكرة الواحدة من جملة إلى أخرى . فلم يهتم إيمرسون كثيراً بالتنظيم المنطقى لأفكاره ، بل كان يضعها على الورق متى خطرت بباله ، كما لو كان يطبق اتجاهه الصوفى العفوى عمليا . نجد فى كتاباته الكثير من ومضات الوحى الأصيل والفكر الخلاق ، ولكن بدون تطور منطقى منظم لها . ولذلك تبدو فقراته غامضة إذا حاولنا فهمها كوحدة متكاملة . ولعل الميزة الأساسية فى أسلوبه أن جمله قصيرة وواضحة ومحددة مما يجعل المعنى متبلوراً على الرغم من القضايا الصوفية المجردة التى يعالجها . فالأسلوب عنده قادر على الانتقال بالمجرد إلى المجسد من خلال الرموز والصور والاستعارات .

أما عن إنجازه الشعرى فقد اعترف إيمرسون نفسه بأن مهارته الشعرية كانت متواضعة للغاية . قال «لقد ولدت لكى أكون شاعراً ولكن مكانى بعيد تماماً عن الصفوف الأولى ولاشك ، ومع ذلك فأنا شاعر لأن تلك طبيعتى ورسالتى فى الحياة . وكان غنائى خافتاً هامساً بل كتبت معظمه نثراً . ولكننى مازلت شاعراً إذا اعتبرنا الشعر قدرة على استيعاب الحياة وعشق كل مظاهر التناغم فيها ، وهى المظاهر التى نجدها فى الروح كما نجدها فى المادة على حد سواء ، لأن الاتحاد موجود أصلاً بين الروح والمادة» . ولذلك كان شعر إيمرسون تعليميا من الدرجة الأولى لأننا لا نستطيع فهمه بدون التركيز على الجانب الأخلاقى فيه . ومن الناحية الفنية كان بارعاً دائماً فى اختيار الكلمة المناسبة . كانت له رؤية شاعر كبير لم يستطع أن يجسدها فى قصائده لأن أذنه لم تكن حساسة للإيقاع المناسب . لم ينس أنه مفكر فيلسوف كلما حاول كتابة الشعر ولذلك يقرأ الناس شعره لاستيعاب فلسفته . فقد كانت قصائده هى الصياغة الشعرية لفلسفته التى وردت فى كتاباته النثرية .

ومع ذلك يبدو اثره واضحاً على رواد الأدب الأمريكى من أمثال وولت ويتمان وهيرمان ميلفيل ونثانيل هوثورن . فقد كانت الفلسفة التى نادى بها إيمرسون وعرفت بالترانسيدنتالية من أبرز الملامح التى تميز بها الأدب الأمريكى وخاصة فى عصوره المبكرة . صحيح أن هذه الفلسفة استمدت جذورها من المذاهب الرومانسية والمثالية والصوفية إلا أنها تأصلت فى تربة الفكر الأمريكى ثم تبلورت بعد ذلك فى أشعار ويتمان واميلى ديكنسون وفى روايات ميلفيل وهوثورن . ومن الواضح أن لها فروعاً امتدت إلى الأدب الأمريكى المعاصر . من هنا كانت أهمية فكر إيمرسون بالنسبة لأدباء أمريكا

١٤ وليام إينج | 14 William Inge

(١٩١٣ - ....)

وليام إينج من الكتاب المسرحيين المعاصرين الذين نجحوا فى بلورة الحياة التقليدية فى المدن الأمريكية الصغيرة التى تقع وسط الغرب الأمريكى . وعلى الرغم من الجو المحلى المحدود الذى يتخذ منه مادة لمسرحياته ، إلا أنه استطاع أن ينفذ إلى صميم الصراعات والأوهام التى تتحكم فى تفكير شخصياته وسلوكها ، وتشكل عالمها الخاص بها ، وبذلك خرج من نطاق المحلية إلى مجال الإنسانية الرحبة التى تتعامل مع جوهر الإنسان بصرف النظر عن الظروف الاجتماعية المؤقتة التى قد تشكل مجرد واجهة مزيفة لحقيقة ما يدور فى الداخل . هذا يدل على أن المضمون المحلى لا يتعارض أبداً مع الانتشار العالمى للعمل الفنى طالما أن الأديب قادر على مزج المادة الاجتماعية الطارئة بالخصائص الإنسانية الثابتة . وبعبارة أخرى فإنه يتحتم على الأديب أن يتخذ من البيئة المحيطة ببطله مجرد محك لاختبار إنسانية بطله . أما إذا اقتصر على تصوير الظروف الاجتماعية تصويراً واقعيا مجرداً فإن عمله الأدبى سيتحول إلى مجرد مسح اجتماعى ، بينما تبدو شخصياته مجرد أنماط أو ملامح تتميز بها مثل هذه الظروف . وقد نجح وليام إينج فى اجتياز هذا الامتحان الدقيق وخاصة فى مسرحياته التى حازت شهرة عالمية .

ولد وليام إينج فى مدينة كانساس ، وبدأ حياته ككاتب مسرحى فى الفترة التى أعقبت الحرب العالمية الثانية . بزغ نجمه مع كل من تينسى وليامز وآرثر ميللر . واستطاع بمسرحيته الناجحة « عودى يا شيبا الصغيرة » عام ١٩٥٠ أن يحقق نفس المجد الذى حققه وليامز بمسرحية « عربة إسمها الرغبة » وميللر بمسرحية « موت قومسيونجى » . وكانت المسرحيات الثلاث قد كتبت فى نفس الفترة بعد الحرب . يدور مضمون « عودى يا شيبا الصغيرة » حول حياة امرأة فى منتصف عمرها تعيش على اجترار أوهام الماضى . وقد عالج إينج المضمون معالجة رقيقة وهادئة وشاعرية أصبحت النغمة الرئيسية بعد ذلك فى مسرحياته التى تحولت إلى تنويعات مختلفة كما نجد فى مسرحية « نزهة » عام ١٩٥٣ ، ومسرحية « موقف الأتوبيس » ١٩٥٥ ، و « الظلام عند أعلى السلم »

١٩٥٧ . ويعتبرها النقاد أفضل مسرحياته ، ثم مسرحية «الزهور الضائعة» ١٩٥٩ التى لم تحصل على نفس نجاح مسرحياته السابقة .

يشكل وليام إينج ظاهرة غريبة فى المسرح الأمريكى ، فعلى الرغم من أنه لم يفشل إلا مرة واحدة فى مسرحيته «الزهور الضائعة» بينما قابل وليامز وميللر الفشل مراراً مثلما حققا الانتصار ، وكما أنه لم يحرز نجاحاً زائفاً واحداً ، إلا أنه نادراً ما اعتبر نداً لوليامز وميللر حتى من جانب أشد المعجبين بفنه المسرحى . فقد انتقل من نجاح إلى آخر ، وكانت مسرحياته سلسة ، وتميزت بدقة الملاحظة والتعاطف مع الضعف الإنسانى . لم يطلب من جمهوره أن يعمل تفكيره ، ويجهد عقله لكى يستوعب ما يدور على المنصة بل وفر له متعة التعرف على الأشياء بدلاً من اكتشافها بنفسه ، ومع ذلك ظل واقفاً وراء وليامز وميللر بخطوة أو خطوتين .

يبدو أن السبب فى ذلك أنه لم يحاول استكشاف إمكانات جديدة للمسرح كما فعل وليامز وميللر حتى لو أدى هذا الكشف إلى فشل أو إلى عدم تقبل من الجمهور التقليدى . كان إينج حريصاً كل الحرص على نجاحه الجماهيرى ، وبذلك حكم على نفسه بألا يخرج عن نطاق الشكل الفنى الذى كتب به مسرحيته الناجحة الأولى خوفاً من عدم تقبل الجمهور له . ففى المسرحية تلو الأخرى استطاع إينج أن يجسد حياة الرجال والنساء والأطفال الأمريكيين العاديين ، وأن يجعل منصة المسرح تتفجر بالحياة من خلال الأحداث والمواقف والأقدار التى تتلاعب بهم . لكنه وقف دائماً عند باب التجريب الطليعى ولم يشأ أن يدلف منه ، وكانت النتيجة أن ضاق «تكنيكه» وأسلوب كتابته عن مجال وعمق التحدى الذى يريد أن يثبت به مكانته المسرحية ، ولم تتعد مطالبه من إمكانات المنصة المسرحية سوى المطالب الواقعية المعتادة وتجنب أن يلعب بشخصياته ألعاباً أكبر وأخطر .

كان من الواضح فى مسرحيتى «نزهة» و «الظلام عند أعلى السلم» أنه على وشك أن يحطم حدوده التقليدية ، وأن ينطلق إلى مجال من الكتابة المسرحية أكثر تحدياً وخطورة ، ولكنه سرعان ما يجذب نفسه مرة ثانية خلف الحدود التى رسمها لنفسه من قبل . والدليل على ذلك أن كل خصائص المضمون الذى تحتوى عليه مسرحية «الظلام عند أعلى السلم» كانت تحتم عليه أن يكتب تراجيديا بمعنى الكلمة ، ولكنه خاف من جمهور برودواى الذى لم يتعود على مشاهدة مثل هذه المآسى . لذلك كان إينج بالمرصاد لكل موقف من مواقف مسرحيته يحاول التوغل فى أحراش التراجيديا الحقيقية . ونحن بهذا لا نفرض على إينج أن يكتب تراجيديا بمواصفات معينة ، ولكننا ندرك أنه لم يستغل إمكانات مضمونه الفكرية استغلالا درامياً كاملاً لأنه وضع رضا جمهوره فى ذهنه دائماً . ورضا الجمهور ضرورى لأى كاتب ، ولكنه يأتى فى المرحلة التالية بعد عرض العمل ، أما إذا فرض نفسه على الكاتب فى أثناء عملية الإبداع الفنى فلابد أن يتحول هذا الرضا إلى سجن قاتل لمواهب الكاتب وانطلاقاته الفنية . وقد وقع إينج أسيراً لهذا السجن وخاصة فى مسرحياته التى تلت نجاحه الأول .

التراجيديا والواقعية السطحية :

يوضح الناقد جون جاسنر أن المسرح الأمريكى يصر على تجنب التراجيديا اعتقاداً منه أن الجمهور يأتى للتسلية والمتعة وليس للبكاء والانفعال . وحتى المسرحيات النقدية الساخرة حاولت أن تجعل نهايتها لطيفة وهادئة

ومعتدلة إذا لم تكن سعيدة ، بصرف النظر عما إذا كانت هذه النهاية المبهجة متمشية مع طبيعة النص أم لا . وقد أدت هذه الظاهرة بكتاب المسرح الأمريكى ومخرجيه إلى سلوك الطريق السهل والاقتناع بالواقعية السطحية الساذجة بدلاً من الاستمرار بالعنصر التراجيدى الغالب إلى نتيجته المحتومة التى قد تجعل جمهور التسلية يفر هارباً من المسرح . كان اهتمام القائمين على المسرح الأمريكى بالنجاح التجارى كهدف فى حد ذاته ، سبباً فى الحدود الضيقة التى أحاطت به وجعلته يبدو كسيحاً فى مواجهة المسرح الأوروبى المعاصر .

نحن لانشك فى الصدق الفنى الذى يملكه وليام إينج وهو الصدق الذى مكنه من إحراز هذه النتائج الناجحة المتتالية . ولكن حكم عليه معظم النقاد بأنه أكثر معاصريه تقبلاً للتغيرات التى يطلبها المنتجون أو المخرجون . وقد اشتهر بهذه السلبية الضارة حينما تخلى عن نهاية طبيعية لمسرحيته ، وفضل عليها نهاية أقل إيلاماً ومأسوية وسخرية طبقاً لمطالب المخرج «جاشوا لوجان» فى أثناء إخراج مسرحية «نزهة» ،. ونفس القضية عادت لتفرض نفسها مرة أخرى فى مسرحية «الظلام عند أعلى السلم» . ويلتمس «جون جاسنر» العذر «لاينج» فيقول : إنه كان عرضة لهذه الذبذبات بسبب مضامينه الفكرية التى تحتمل تفسيرات متعددة . بينما لم يكن صدقه الفنى الملحوظ ليسمح له بأن يتخذ موقفاً نهائيا تجاه مثل هذه القضية الحساسة . فمن الظلم وعدم التبصر أن نهاجم كاتباً مسرحيا لأنه سمح لنفسه بأن يقتنع بتعديل نهاية مسرحيته . فالكاتب المسرحى لا يكون واثقاً على الدوام من أن معالجة معينة أفضل من أخرى ، كما أنه لا يستطيع فى بعض الأحيان أن يصر على نهاية معينة بدلاً من خاتمة أخرى .

وإذا طبقنا هذا التحليل على مسرحية «نزهة» فسنجد أن المشكلة تتمثل فى الموقف الذى يجب على البطلة أن تتخذه فى نهاية المسرحية . هل كان على البطلة الجميلة أن تهرب مع شاب صعلوك أرغم على مغادرة المدينة ، أم تلتزم بتقاليد بلدتها وتتركه يرحل بمفرده ؟ ! فى النص الأصلى للمسرحية تبقى الفتاة فى بيتها مع أمها لكى تواجه حياة زاخرة بالإحباط والإخفاق من نوع الحياة التى تحياها جاراتها . ولكن فى النص الذى قدم على مسارح برودواى ترفض الفتاة كل التحذيرات التقليدية ، وتأخذ عظة لنفسها من حياة أمها الذابلة ، فتتبع الفتى إلى المدينة بعد أن تركته فى أول الأمر لكى يرحل وحيداً . ومن المحتمل أن تكون هذه النهاية المتمردة قد زادت من نجاحها التجارى . وكان تردد إينج بين النهايتين واضحاً بعد افتتاح المسرحية فى برودواى ، بدليل أنه وافق على إخراجها على مسرح إحدى مدن الغرب الأوسط بنفس نهايتها التى كتبت بها أصلاً .

ومسرحية «نزهة» مسرحية حية ومثيرة بصفة عامة . ولكن بعض النقاد كانوا متبرمين من أنها لم تحقق خاتمة أكثر تأثيراً فى برودواى . صحيح أنها نجحت فى تجسيد حياة مدينة صغيرة من مدن الغرب الأوسط واستطاعت أن تصل إلى رؤية محددة بشأن الإحباط الذى يطبق على نساء الأقاليم وفشلهن فى تحقيق وجودهن ، بينما يبدو الرجال صرعى تلك البيئة المفزعة ، لكن الرؤية لم تكن نابعة من طبيعة النص نفسه . وتساءل النقاد عن مدى اتساق الخاتمة مع جسم المسرحية ، وقالوا : إن النهاية السعيدة لهرب الفتاة قد تجنبت النتائج التراجيدية التى كانت مترتبة على الحياة الكئيبة التى عاشتها البطلة . وقد انطبق نفس الوضع على مسرحية «الظلام عند أعلى السلم» التى كانت مثيرة تماماً بشخصياتها الحية النابضة . ولكن لم يكن البناء محكماً بحيث يؤدى إلى نهاية حتمية

واحدة . كان أثرها الدرامى العام ناتجاً عن مجموعة من اللمحات المتفرقة الآسرة التى ارتبطت ببعضها دون حتمية منطقية أو ضرورة وجدانية . وقد أتاحت هذه الثغرات الدرامية الفرصة لكل من المؤلف والمخرج لكى يختار نهاية مختلفة ممكنة الوقوع طالما أن كل شيء تقريباً ممكن فى الحياة .

تدور المسرحية حول الخوف من الظلام القابع عند أعلى السلم ، وهى بهذا تجسد الخوف من المستقبل المجهول وخاصة إذا أدركنا أن الخط الدرامى الرئيسى يؤكد فشل الاتصال بين الناس مما يجعل الحياة لغزاً يصعب فهمه . نقابل فى المسرحية أبناء ضحايا للحياة المعقدة الملتوية التى يعيشها الأبوان فى حياتهما الزوجية ، بينما يعجز الأب عن الاعتراف بهزيمته لزوجته . وعلى الرغم من الجو المأسوى المحيط بالشخصيات إلا أنها شخصيات عادية وأقل من العادية ، فالأب مثلاً بائع جوال لأدوات الخيول فى مطلع عصر السيارة فى أوكلاهوما ، بينما الأم تبالغ فى إصرارها على دفع زوجها لتغيير مهنته ، هذا فى الوقت الذى تركز كل رعايتها وحنانها على ابنها الصغير . وتتسبب الابنة المسرفة فى انتحار صبى يهودى من صبية المدرسة يعيش حياة وحيدة منعزلة . وفى مقابل هذه الشخصيات توجد عمة زاخرة بالنشاط والحيوية ولكنها تعانى من الجوع الجنسى فتسحق زوجها الطيب الهادئ الوديع تحت وطأة شخصيتها الجامحة . بهذه المجموعة المنتقاة من الشخصيات الموزعة بأسلوب درامى ممتاز ، تشكل مسرحية «الظلام عند أعلى السلم» نموذجاً لمسرح وليام إينج بصفة عامة .

الشكل الفنى للمسرحية :

يبدأ التوتر فى مسرحية «الظلام عند أعلى السلم» مع الفصل الأول عندما تؤدى مشاجرة مفتعلة بين الزوجة والزوج إلى رحيله . فقد عجزت الزوجة عن الإحساس بآلام زوجها الذى عجز بدوره عن أن يجعلها تشعر بها . ونتيجة لفشلها فى أن تتبين مقدار خوف زوجها من المستقبل بسبب الثقة الظاهرية التى تبدو عليه ، فإن علاقتهما الزوجية تستمر فى التفسخ الذى يلقى أضواء حادة على تعاسة الأطفال عندما يرون بيتهم يتهدم فجأة . وهذا يتجلى فى شخصية الصبى الصغير غير الناضجة ، ومشكلات المراهقة التى تعانى منها الابنة التى لم تبلغ العشرين بعد مع إحساسها الطاغى بالذنب بسبب انتحار صبى المدرسة اليهودى . ولكن مع كل هذا الفشل والحيرة واليأس والإحباط والمرارة نفاجأ بعودة بائع أدوات الخيل إلى بيته ، وتصالحه مع زوجته ، ومحاولته إبعاد الأولاد عن المنزل بإرسالهم إلى السينما . بينما يصطحب زوجته إلى الطابق العلوى لممارسة الحب الذى سيقهر الظلام القابع عند أعلى السلم .

اتهم كثير من النقاد إينج بترقيعه للمسرحية وافتعاله نهاية سعيدة لها كانت بمثابة حل سهل وساذج لكل المشكلات المأسوية التى مرت بها الشخصيات . وقد شوهت هذه النهاية المفتعلة المشاهد التى سبقتها والتى انفردت بصدق فنى حقيقى . ولكن كانت المسرحية ككل ، من المسرحيات ذات الأبعاد المتعددة ، ولم تكن ثابتة وراكدة فى تطورها الدرامى ، بل جنحت فى بعض الأحيان إلى الكوميديا . بينما تقمصت روح التراجيديا فى أحيان أخرى . وبسبب افتقار الشكل الفنى إلى الوحدة العضوية فى بعض أجزاء المسرحية ، فقد قدمت لمحات متناثرة لكل متفرج على حدة بدلاً من أن تقدم لكل المتفرجين حقيقة فنية شاملة تحتويهم جميعاً . وأدت

هذه اللمحات المتناثرة إلى النهاية المفتعلة التى لا ترتبط بها بأية علاقة عضوية . فمن غير الممكن أن تحل مشكلات الأولاد بعودة الأب ، وهذا الأب بالذات . وخاصة أن المؤلف ركز على مرضه العصبى كمصاب لا شفاء منه . لكننا فى النهاية نشاهد الأب الغبى السفيه الثقيل الظل وهو يقود زوجته إلى السرير فى الطابق العلوى ، محاولاً إبعاد الطفلين عن المنزل . وهو موقف لا يتمشى إطلاقاً مع المواقف المأسوية التى سبقته لأنه من السذاجة أن نظن أن الحل السعيد لكل هذه المشكلات يكمن فى ممارسة الزوج للجنس مع زوجته .

لقد خضع إينج لشروط برودواى وتخلص من النهاية التراجيدية لكى يذهب المتفرجون إلى منازلهم سعداء قريرى العين . ويلتمس جون جاسنر العذر مرة أخرى لإينج فيقول : إن نضوج الشخصيات الرئيسية لم يكن كافياً بالدرجة التى ترفعها إلى مستوى التراجيديا الرفيعة . بل إن فرض روح التراجيديا عليها ربما كان مبالغة وتطرفاً . ولكن محاولة تقديم « الظلام عند أعلى السلم » باعتبارها كوميديا كان غير مقنع أيضاً وخاصة بعد مشهد المشاجرة الزوجية فى الفصل الأول . لذلك أثبتت المسرحية أنها مسرحية مؤثرة فعالة على مستوى أقل من المستوى التراجيدى . ومع هذا أثبتت قدرتها على إشباع المتفرج من خلال المشاهد التى ترقى إلى مستوى تشيكوف ، والتى تدفع المتفرج إلى ممارسة الملاحظة الدقيقة وإدراك خفايا الصراع ، والتعرف على النتائج التى يمكن أن تؤدى إليها . ومع الكف عن محاولة الربط بين هذه العناصر لأن المؤلف لم يهتم بربطها أصلاً .

لعل الرباط العضوى الوحيد فى المسرحية يتمثل فى الاهتمام العظيم الذى يوليه إينج للصراعات الزوجية والأسرية ، وتأثيرها المدمر على الأطفال . ومع هذا أدى تكنيكه الدرامى القائم على المسرحية الجماعية إلى تفكيك هذه الدراما المحورية لحساب موضوعات لا تمت إليها بصلة .وقد تبدو هذه الموضوعات حقيقية وأصيلة ، ولكن تعدد الحقائق الثانوية لابد وأن يضعف الحقيقة الرئيسية الواحدة .

يعود نجاح المسرحية إلى تأثيرها فى الجمهور على مستويات عدة ، فهى تعنى أشياء كثيرة بالنسبة له ، وتحركه دون أن تقلب كيانه رأساً على عقب ، وتبعث الارتياح فى النفوس التقليدية ذات الأفق الضيق عندما يعود الزوج الجوال ويتصالح مع زوجته التى يقودها إلى الطابق العلوى بطريقة كوميدية غليظة إلى حد كبير .

أما فى مسرحية « الزهور الضائعة » فتصل الأحداث إلى موقف يائس أكثر منه تراجيديا نقيا . ويبدو الموقف النهائى غير مقنع لحرص المؤلف على تجنب الخوض فى الإيقاعات التراجيدية العنيفة وخاصة أن جمهوره لم يتعود على مثلها . فيذهب البطل الشاب المصاب بعقدة أوديب لكى يعاشر صديقة أمه التى كانت نجمة استعراض سابقة ، ولكن الزمن هد من قواها ، وأفقدها القدرة على إمتاع الرجال ، وتكون هذه التجربة كافية لكى يتخلص الشاب نهائيا من رغباته الجامحة والخفية التى تدفعه إلى اشتهاء أمه . وهذه التنويعة نفسها ترددت فى مسرحية إينج «حضرة المحترم» التى نهض مضمونها على أسطورة فينوس وأدونيس من خلال قصة امرأة متقدمة فى العمر تقع فى غرام شاب يصغرها فى السن . وقد قرر إينج صراحة أنه أراد أن يوضح أن المحارم لا تقف أمام الرغبات الجنسية الجامحة والشاذة فى الحياة اليومية العادية ؛ فالحيوان الكامن داخلنا لا يعرف لنفسه حدوداً اجتماعية أو دينية أو أسرية ، وذلك إذا ما أطلق من عقاله . ويمكن أن يؤدى إلى نتائج مأسوية عنيفة . ولكن إينج لم يشأ أن يصل بمسرحيته إلى مثل هذه النتائج ، وهذا جعل تحليله لعقدة أوديب تحليلاً نفسياً لا يفيد كثيراً

فى التطور الدرامى للمسرحية .

فالدور الذى يلعبه التحليل النفسى فى أى عمل درامى لابد أن يخضع للحتميات الفنية – شأنه فى ذلك شأن أى عنصر آخر من عناصر العمل – وإلا تحول الأديب إلى مجرد محلل نفسانى عندما تقتصر مهمته على تحليل شخصياته . ويعلق جون جاسنر على مسرحية « الزهور الضائعة » فيقول : إن وليام إينج كان فى حاجة إلى رؤية أوسع وأكثر أصالة من مجرد التحليل النفسى إذا ما كان لمواهبه السيمفونية الجميلة أن تصل إلى بؤرتها تماماً . وحتى حينما تكون الدوافع النفسية التحليلية التى يعتمد عليها مقنعة ووظيفية فى دفع عجلة الأحداث الدرامية ، فإنه لا يدفعها إلى خاتمتها التراجيدية النهائية . وبدلا من هذا كان يقنع بمثل تلك الحلول السهلة وغير المقنعة من قبيل عودة الأب إلى أسرته فى مسرحية « الظلام عند أعلى السلم » ، أو قضاء ليلة حب واحدة فى مسرحية « الزهور الضائعة » . يختتم « جون جاسنر » تعليقه فيؤكد أنه مهما وصل الطب النفسى إلى ابتكارات فى تحليل النفس البشرية فإنه لن يحل فى يوم من الأيام محل المنطق الدرامى والرؤية التراجيدية .

كان خطأ وليام إينج أنه أهمل المنطق الدرامى والرؤية التراجيدية فى مقابل الحصول على رضا الجمهور ونسى فى غمرة نجاحه وشهرته أن الدور الرئيسى للفنان أن يربى جمهوره فنيا وأن يرتفع بذوقه الجمالى قبل أن يقدم له ما يشتهيه فعلاً . فالفن قيادة روحية وفكرية للناس ، وليس تابعاً لأمزجتهم وشطحاتهم . ولو اقتصر دوره على التبعية ، فسيندثر بمجرد تنوع المزاج الذى يختلف من عصر لآخر ، ومن بيئة لأخرى . لذلك كتب على مسرحيات وليام إينج أن تقف خطوة أو خطوتين خلف مسرحيات تينسى وليامز وآرثر ميللر برغم حصوله على نجاح وشهرة أكثر منهما . كان نجاحه التجارى على حساب نجاحه الفنى برغم أنه يمكن التوفيق بينهما إذا ما أحسن استغلال إمكانات كل منهما .

١٥ دوروثى باركر

15 Dorothy Parker

(١٨٩٣ - ١٩٦٧)

دوروثى باركر أديبة أمريكية مارست قرض الشعر ، وتأليف القصة القصيرة ، والنقد الأدبى والفنى ، وكتابة المسرحية . كانت تعتقد أن السخرية من أمضى الأسلحة التى يملكها الأديب ، ويصحح بها كل الانحرافات التى يرتكبها الفكر الإنسانى فى تكالبه على المصالح المادية . وعلى الرغم من أنها لم تكن من المؤمنين بأن الإصلاح الاجتماعى التقليدى من وظيفة الفن ، إلا أنها أكدت علماً وعملاً أن أهم مهمة ملقاة على عاتق الفنان هى محاربة الغباء وضيق الأفق والقسوة فى كل مظاهرها . وضح هذا فى نقدها الساخر ، وقلمها اللاذع الذى لم يرحم أية هفوة فكرية أو فنية من هفوات الأدباء . وبلغ هجومها النقدى درجة العنف فى أحيان كثيرة مما أدى بها إلى خلق عداوات عديدة وخاصة عندما عملت محررة بمجلة « فانيتى فير » أو « سوق الغرور » فى الفترة ما بين عامى ١٩١٧ ، ١٩٢٠ . فالناس لا يملكون كلهم النظرة الموضوعية الشاملة التى تتقبل النقد بصدر رحب . ولكن دوروثى باركر لم تضع هذا فى اعتبارها لأنها نظرت إلى المجتمع بمنظارها هى وليس من خلال منظار الآخرين .

ولدت دوروثى باوكر فى نيوجيرسى بنيويورك ، وبعد أن تلقت ما تيسر لها من التعليم . بدأت حياتها العملية بكتابة شعر المناسبات . كما اشتغلت عازفة للبيانو فى مدرسة لتعليم الرقص ومحررة فى إحدى مجلات الأزياء حيث كانت تكتب العناوين الجذابة ، والتعليقات على الصور واللقطات . ولكنها بدأت مستقبلها الأدبى الحقيقى عام ١٩١٧ عندما اشتغلت ناقدة مسرحية لمجلة « فانيتى فير » التى استغنت عن خدماتها فى عام ١٩٢٠ بسبب هجومها الكاسح على العروض المسرحية الهابطة التى تعرضت لها بالتحليل والنقد . ووجد أصحاب المجلة أن القائمين على الحركة المسرحية قد اتخذوا موقفاً عدائيا من المجلة مما يؤثر على انتشارها ، ولم يكن هناك مفر من التخلص من دوروثى باركر .

انتقلت دوروثى باركر إلى مجلة «النيويوركر» حيث أشرفت فيها على شئون المسرح وعروض الكتب الجديدة . لم تتخل عن نزعتها الهجومية ، ولم تحاول الالتقاء فى منتصف الطريق مع الذين داستهم بقلمها الثقيل . وكأنها أعلنت للجميع أنها لا تخاف فى الحق لومة لائم . وبمرور الوقت اكتسبت شعبية هائلة بين جماهير القراء الذين أحسوا أخيراً أنها تعبر عما يجيش بصدورهم تجاه الأعمال الأدبية التافهة سواء كانت معروضة على مسرح أو منشورة فى كتاب . فقد حملت فى كل كلمة كتبتها قضية فكرية تدافع عنها ببسالة قد لا تتسنى لبعض رجال عصرها . ولذلك أقبل الجميع على التهام مقالاتها النقدية ، مما أدى إلى شعبية قصائدها وقصصها القصيرة . كان ذكاؤها اللماح كفيلا بأن يغفر لها الجميع هجماتها العنيفة التى لا تعرف الاعتدال .

من أشهر أعمال دوروثى باركر ديوانها الشعرى «حبل طويل بما فيه الكفاية» ١٩٢٦ ، وديوانها الثانى «مدفع الغروب» ١٩٢٨ ومجموعة قصص قصيرة «رثاء للأحياء» ١٩٣٠ ، وديوان «الموت والضرائب» ١٩٣١ ، ومجموعة قصصية أخرى : «ما بعد الملذات» ١٩٣٣ . جمعت أعمالها الشعرية كلها عام ١٩٣٦ فى ديوان بعنوان «ليس عميقاً كالبئر» كما طبعت القصص كاملة بعنوان «هذه الأكاذيب» ١٩٣٩ . ولم يقتصر نشاطها الأدبى على الشعر والقصة القصيرة بل اشتركت عام ١٩٢٤ مع «المررايس» فى كتابة مسرحية «نغم مألوف» .

كانت النغمة المفضلة التى عزفتها فى قصائدها تتمثل فى الحبيب الذى رحل أو الذى على وشك الرحيل وفى الأنثى المتقلبة التى تشبه عناصر الطبيعة الهوجاء ، وفى الأنماط المختلفة لراغبى الزواج ، وفى ذكريات الحب التى تخلق عالماً مستقلا بها . ومن خلال هذه النغمات التى تبدو خفيفة سريعة تصل إلى تنويعات أكثر ثقلاً وعمقاً . من السهل تلمس روح السخرية والتهكم عندها ، ولكن الأفق الفكرى الذى بلغته كان محدوداً إلى حد ما ، وكان حرصها الشديد على الوزن والقافية قد أصاب بعض أشعارها بالجفاف والتصنع لأن وعيها بالصنعة الشعرية كان حادا أكثر من اللازم فى بعض الأحيان ، ولكن فى أحيان أخرى كانت تتنسى هذه القيود المتعسفة التى فرضتها على شعرها ، وتكتب قصيدة عذبة تتخذ من عيد الميلاد مضموناً لها كما نجد فى «صلاة إلى أم جديدة» .

وإذا ألقينا بنظرة إلى أول عمل شعرى معروف لها «حبل طويل بما فيه الكفاية» سنكتشف مهارتها الفنية فى استخدام أدوات الشعر من وزن وقافية وصورة . بل إنها عالجت من المضامين المثيرة المعاصرة ما جعل القراء من غير متذوقى الشعر يقبلون عليها . وصف الناقد «إدموند ويلسون» هذا الديوان بقوله : إن دوروثى باركر حققت انتصاراً أدبياً لم يسبق له مثيل فى مجال الشعر الذى يمزج الحكمة بالتهكم فى وقار لا يقلل من قدره . صدرت عشرات الطبعات من الديوان ، وهذا شىء غير عادى بالنسبة للشعر بصفة خاصة . من السهل أن نتتبع أثر شعراء آخرين عليها مثل ا . ا . هاوسمان وايدنا سان فنسنت ميللاى التى أثرت فى صور المرأة الجديدة التى تطالب بحقها وتعارض كل ما يمس كرامتها ، وهى الصور التى وردت أكثر من مرة فى قصائدها . وقد أغرم جيل الشباب فى العشرينيات على الاستشهاد بأبياتها الخفيفة التهكمية ، ولكنه لم يدرك أحاسيس المرارة والرثاء الكامنة تحت هذه الدعابة الظاهرية التى اتخذت منها الشاعرة مجرد واجهة لمعانيها الحقيقية .

أما عن قصصها القصيرة فكانت زاخرة بالإدراك الواعى للطبيعة البشرية بكل تناقضاتها ونقاط ضعفها . وخالية من أية أوهام أو هالات رومانسية . أصبحت بعض قصصها من كلاسيكيات الأدب الأمريكى مثل

«الشقراء الضخمة» ، و«السيدة ذات المصباح» ، و«المجد الساطع» ، و«مكالمة تليفونية» التى طغت فيها النظرة الفلسفية المحددة على أى ميل نحو العاطفة المسرفة . تمثلت هذه النظرة فى كراهيتها المطلقة لكل مظاهر الغباء والقسوة والضعف . ويقول بعض النقاد إن قصصها عبارة عن بلورة مكثفة لروح هذه الكراهية التى وقفت بالمرصاد لكل انحرافات الفكر الإنسانى . من هنا كانت الحيوية المتجددة التى تتمتع بها أعمال دوروثى باركر التى تعلن الحرب المستمرة على أخطاء الإنسان التى لا تختلف باختلاف الزمان أو المكان . لم تكن حرباً دعائية مباشرة ، بل كانت الحرب الفنية الأصيلة التى يشنها كل فنان بالضرورة ، مستخدماً فيها كل أدوات الفن من أجل عالم أفضل وغد أجمل .

١٦ فيليب بارى — 16 Philip Barry

(١٨٩٦ – ١٩٤٩)

فيليب بارى كاتب مسرحى اتخذ من الكوميديا أسلوبا لكتابة مسرحياته . لم تكن الكوميديا عنده لمجرد التسلية أو الإضحاك ، ولكنها كانت وسيلة لتوصيل أفكاره الاجتماعية الجادة إلى جمهور المتفرجين . فكان يعتقد أن الإنسان يكون أكثر استعدادا لتقبل الأفكار الجديدة فى حالات مرحه وضحكه . امتزجت الجدية الكامنة فى الكوميديا عنده بمسحة من الغموض والتصوف تعد غريبة بعض الشيء على الكوميديا المغرمة دائما بوضع النقط على الحروف . لعل هذه المسحة ترجع إلى أن بارى لم يكن عنيفا فى هجومه على مظاهر المجتمع التى انتقدها فى رفق وهوادة . وربما كان له الحق فى ذلك لأنه إذا ارتفعت النبرة النقدية أعلى من اللازم فقد تأتى بنتيجة مناقضة تماما للتى يريد الوصول إليها . استمد بارى معظم شخصياته من الطبقة الثرية ذات الوضع الأرستقراطى المميز مما ساعد أيضا على خفض النبرة النقدية لأنه من الصعب أن يهاجم الطبقة الرأسمالية فى الوقت الذى تقوم فيه نفس الطبقة بالإقبال على المسرح وتدعيمه ماليا . أى أن بارى كان من الكتاب المسرحيين الذين يحرصون تماما على أحاسيس جمهورهم . فهو لا يريد أن يصدم جمهوره بتقديم رسالة اجتماعية مباشرة قد تقابل بالرفض . من هنا كانت المسحة الدبلوماسية الناعمة التى تغلف معظم المواقف الدرامية عند بارى ، والتى ترجع إلى اشتغاله الفعلى بالحياة الدبلوماسية .

ولد فيليب بارى فى مدينة روشستر بولاية نيويورك . وهى المدينة التى تلقى فيها تعليمه الأولى الذى أكمله فى جامعة ييل وحصل منها على درجتها . بعد تخرجه قضى فترة وجيزة فى السلك الدبلوماسى لبلاده ، ثم عاد إلى الالتحاق بجامعة هارفارد كتلميذ لأستاذ الدراما الشهير جورج بيرس بيكر الذى أنشأ الفرقة التجريبية للدراما فى الجامعة ، مما ساعد بارى على كتابة مسرحية «أنت وأنا» التى فازت بجائزة النقاد ثم عرضت بنجاح كبير فى نيويورك عام ١٩٢٢ . بعد ذلك توالت أعمال بارى المسرحية التى مثلت اتجاها وتطورا موحدا يعبر عن نظرة بارى

الهادئة تجاه العلاقات الشخصية من حب وزواج . وهو لا يهاجم الزواج بقصد البحث عن نظام بديل له بل يرى فيه نظاما صالحا لقيام المجتمع السليم ولكن مع إصلاحه بالتقويم والتحليل من حين لآخر . وهى الفكرة التى برزت فى مسرحية «أنت وأنا» والتى تؤكد أن الزواج لا يتعارض مع الحب ، لأنهما وجهان لعملة واحدة : هى الأسرة السليمة . وكانت مشكلة البطل فى المسرحية أنه تنازل عن حبه للفن مقابل الزواج من زوجته . وهذا يعنى أن الزواج قام على عنصر الأنانية الشخصية والزيف الاجتماعى . وهى نفس الفكرة التى نهضت عليها مسرحية «سحر باريس» ١٩٢٧ التى ترى أن الطلاق ليس حلا لمشكلات الزواج فهو هروب منها إن لم يضاعفها . ويعتقد بارى أن العلاقة الروحية بين الزوجين هى الأساس الحقيقى للحياة الزوجية ، بينما يشكل الجنس أحد عناصر هذه العلاقة الروحية . والمسرحية مكتوبة بأسلوب هادئ منطقى تحاشى أى إسراف فى العاطفة حتى لا يخرج عن النطاق الكوميدى الذى يخاطب العقل والمنطق عند جمهور المتفرجين

فى مسرحية «العطلة» ١٩٢٩ يقدم بارى شريحة من حياة إحدى الأسر الأرستقراطية والصراع الذى يدور داخلها بين الفكر التقليدى والتيارات المتجددة الوافدة من خارجها . كانت «جوليا» تؤمن بكل الآراء العتيقة التى يعتنقها أبوها مما عزلها عن حركة التطور للمجتمع . ولكن أخاها وأختها وقفا منها موقف المعارضة وبحثا عن الحرية الحقيقية فى حياة أكثر انطلاقا ، وتجربة أكثر شمولا . ويحدث أن يقع محام شاب فى غرام جوليا ولكنه بعد أن يدرس شخصيتها المتحجرة جيدا ، يكتشف أنها ليست الفتاة التى تخيلها ، وتمتد خيوط الأفكار والاتجاهات المشتركة بينه وبين أختها التى تتطور علاقتها به إلى أن يتم الزواج بينهما .

فى مسرحية «فندق الكون» ١٩٣٠ يجسد بارى حيرة الإنسان بين السعادة خارج قيود المجتمع وتقاليده وبين الواجب تجاه هذا المجتمع . فبعد سنوات من السعادة الخالصة قضاها «توم كوليار» مع عشيقته ديزى سيج ، يعود إلى زوجته ولكن سرعان ما يهجرها مرة أخرى إلى أحضان العشيقة . وصف الناقد جون جاسنر المسرحية بأنها كوميديا غير تقليدية توضح أن العشيقة التى تفهم رجلها جيدا خير من الزوجة التى لا ترى أى رباط بينها وبين زوجها سوى الزواج . فالزواج ليس مجرد قيد ولكنه حياة متكاملة بمعنى الكلمة . أما الزوجة التى تتسلق حياة زوجها مثل النبات الطفيلى ، فلا يمكن أن تصل إلى مستوى العشيقة التى تكرس حياتها من أجل رجلها الذى لا يربطها به سوى الفهم المتبادل والحب الخصب ، دون طمع فى ماله أو وضعه الاجتماعى .

فى مسرحية «قصة فيلاديلفيا» ١٩٣٩ يقدم بارى قصة تراسى لورد الوريثة الغنية التى ترفض أسرتها العريقة التى تنتمى إلى تقاليد مجتمع فيلاديلفيا القديم . فقد وجدت أن هذه التقاليد خانقة وخاصة بعد هروبها مع مراسل صحفى ليلة زواجها الثانى . والمسرحية زاخرة بالأحداث المثيرة التى تفاجئ المتفرج باستمرار . ومن خلالها يوجه بارى نقده اللماح الذكى إلى مجتمع فيلاديلفيا . لم تخل المسرحية من الشخصيات التى تثير تعاطف القارئ مثل شخصية ديكستر هافن المتسامح الرزين الذى ينتمى إلى نفس طبقة تراسى الاجتماعية . كان أول أزواجها ولكن العلاقة انتهت بالطلاق . وعندما اختلطت الأمور وتأزمت فى صباح يوم زواجها الثانى ، فإنه يتطوع بمنتهى الحب والشهامة لكى يحل محل العريس الجديد الذى تخيل أن كرامته سوف تضيع إذا تزوج تراسى . وبذلك يتزوج ديكستر مرة أخرى من تراسى فى منظر زاخر بالانفعالات الحارة والمتناقضة . وقد لاقت المسرحية نجاحا

باهرا على مسارح برودواى .

مات فيليب بارى قبل أن ينهى مسرحيته الأخيرة «العتبة الثانية» فأكملها صديقه روبرت شيروود (١٨٩٦ - ١٩٥٥) وقد اختط كل من الرجلين طريقه الخاص به فى المسرح . فاختط بارى طريقه إلى النجاح من خلال كوميديا السلوك ، مع الإخفاق فى معظم محاولاته لكتابة مسرحيات رمزية تأخذ من الأخلاق مادة لها . بينما اختط شيروود طريقه باحثا عن شكل جديد فى الكتابة الكوميدية التى حققت نتائجها العظيمة فى «الطريق إلى روما» و«عودة الشمل فى فيينا» والتى خاضت غمار السياسة بوقار ورصانة بدافع من أسباب ليبرالية ، بل إنه ضحى بتأليفه المسرحى من أجل المعتقدات التى عبر عنها أخيرا بصورة مؤثرة عام ١٩٤٠ فى مسرحية «لن يكون هناك ليل» .

ومسرحية بارى وشيروود «العتبة الثانية» عمل مركب وحساس للغاية وتقع فى مكان ما بين الكوميديا الهزلية والدراما الجادة . فهى تفتقر إلى حيوية بارى الكوميدية ولَماحِية شيروود السياسية ، وتعانى من انقسام الاهتمام والروح . تبدأ المسرحية بانجلاء أوهام رجل من رجال الدولة الأمريكيين السابقين وأفكاره الانتحارية ، ولا يمتزج اليأس الكامل الذى يبديه امتزاجا دراميا مع محاولات المؤلف لتوليد الفكاهة والمرح . اقتصرت جهود كل من بارى وشيروود على إلقاء الضوء على العلاقة بين آلام رجل الدولة ومعاناته ومجون فتاة مراهقة وهزلها مع إضافة نهاية سعيدة حتى يتبدد يأس رجل الدولة وانهياره . ويتكشف لنا أن يأس رجل الدولة الذى تركت مواهبه لتصدأ وتبلى لعدم استخدامها قد تحول سريعا إلى تعاسة الوالد المحزون بسبب خطبة ابنته إلى رجل كهل . ويأتى حل المسرحية ليظهر الابنة وهى تقترب من أبيها رجل الدولة وتحول عواطفها نحو شاب مناسب لها . بذلك يبدو موضوع الديبلوماسى المحال إلى الاستيداع غير وظيفى فى النص الدرامى .

لعل هذا يرجع إلى افتقار المسرحية إلى وحدة الزاوية بالنسبة لكل من بارى وشيروود . أما المسرحيات التى كتبها بارى قبل مسرحيته الأخيرة التى لم يكملها ، فتدل على نظرة محددة نحو المجتمع المعاصر . وهى نظرة تضعه تحت أضواء كوميدية تبرز تناقضاته وصراعاته الخفية . ولعل أهم إنجاز لبارى أنه ركز على الإنسان أكثر من اهتمامه بالمجتمع الذى كان بمثابة خلفية متحركة وراء شخصياته . من هنا يمكن تذوق مسرحياته الكوميدية مهما اختلفت ظروف الزمان والمكان .

17	Ezra Pound	إزرا باوند	١٧

١٧ إزرا باوند
Ezra Pound 17

(١٨٨٥ – ١٩٧٢)

ولد الناقد والشاعر إزرا باوند فى ولاية إيداهو الأمريكية عام ١٨٨٥ وقضى صباه وشبابه المبكر فى نيويورك حيث تلقى تعليمه فى كلية هاملتون التى انتقل بعدها إلى جامعة بنسلفانيا . وعندما بلغ الثالثة والعشرين رحل إلى لندن حيث عاش فيها فى الفترة ما بين عامى ١٩٠٨ و١٩٢٠ . وهناك عقدت أواصر الصداقة بينه وبين ت . س . إليوت وغيره من صفوة الشعراء والمفكرين الذين وضعوا إزرا باوند على رأس المجموعة كشاعر عظيم . ولكن باوند استقر فى إيطاليا ابتداء من عام ١٩٢٤ . ومن راديو روما قدم سلسلة من البرامج الإذاعية فى أثناء الحرب العالمية الثانية أدت إلى اتهام الولايات المتحدة الأمريكية له بالخيانة فى عام ١٩٤٥ لتأييده المستمر للاتجاه الفاشى . وبعد هزيمة الفاشية فى إيطاليا ادعى خبراء الصحة العقلية أن باوند ألقى بهذه الأحاديث لأنه لم يكن فى كامل قواه العقلية وبالتالى حكموا عليه بدخول إحدى المصحات . هكذا كانت حياته مثيرة دائما مثل كتاباته النثرية . واتجاهاته النقدية . وأعماله الشعرية التى رفضت كل القوالب التقليدية السابقة عليها . لذلك تسببت كتاباته فى حيرة النقاد والدارسين كما حدث فى سلسلة قصائده الطويلة « الكانتو » التى زادت عن السبعين والتى كتبها بين عامى ١٩٢٥ و١٩٤٠ و« الشخصيات » عام ١٩٠٩ . و« النشوات » عام ١٩٠٩ أيضا ثم « مختارات من الشعر» عام ١٩٤٩ . ونفس الضجة التى أثارتها أشعاره . أثارتها أيضا كتاباته النقدية مثل كتابة « روح الرومانسية» عام ١٩١٠ . «كيف نقرأ» عام ١٩٣١ و«مقالات مهذبة» عام ١٩٣٦ .

يعد إزرا باوند من أئمة الشعر العالمى فى القرن العشرين . وشعره يمثل مزيجا غريبا من الأشكال الجمالية والفنية ومن المضامين الفكرية والتعليمية فى آن واحد . لذلك لم يكن من السهل بالنسبة لمعاصريه أن يتقبلوا هذا المزيج الغريب من الجمال والفكر . فإن باوند يعتقد أن الفن هو أفضل الوسائل لتربية الناس وتهذيبهم وتعليمهم . ولكنه يختلف عن الوسائل التعليمية الأخرى فى أنه يتبع منهجا مختلفا وغير مباشر بل أكثر فاعلية

وتأثيرا لتعامله مع وجدان الناس ومشاعرهم . فالفن عنده هو أحد الفروق الجوهرية بين الإنسان والحيوان ، وعلى الشاعر أن يضع هذه الحقيقة نصب عينيه . وكانت الأجيال المعاصرة لباوند قد تعودت الفصل بين الشكل الجمالى والعنصر التعليمى فى الفن . فالجمال عندهم كان مجرد زخارف خارجية يمكن الاستغناء عنها فى بعض الأحيان ، أما العنصر التعليمى فقد تعودوا استخراجه مباشرة من بين هذه الزخارف ، ولهذا لم يكن هناك فرق كبير بين الأدوات التى يستخدمها الفنان ، وبين المناهج التى يتبعها المصلح الاجتماعى .

لم يأخذ باوند جمهوره بروية ، بل كان قاسيا معه وغامضا فى بعض الأحيان .كان يعتقد أن مهمة الشاعر أن يرفع جمهوره إلى مستواه الفنى والفكرى ، وليس كما يحاول بعض الشعراء الهبوط إلى مستوى الجمهور . فهذا ليس ترفعا من الشاعر بل إيمانا منه بقدسية رسالته . أدى هذا إلى لمسات كثيرة من روح الدعابة القاسية التى لم يألفها جمهور الشعر التقليدى . وكما كان قاسيا مع جمهوره .كان قاسيا أيضا مع نفسه . وطالما سخر من أسلوبه هو وخاصة من الأبيات التى تتكرر عن قصد أو غير قصد فى أشعاره . لذلك كانت الملامح الثلاثة الأساسية المميزة لشعره تتمثل فى الجماليات والتعلم والدعابة . وبمرور الزمن زاد الامتزاج بينها بحيث كان من الصعب الفصل والتمييز بينها .

دلالات الصورة الشعرية :

وباوند من الشعراء الذين يعتقدون أن الشاعر الجيد هو الذى يعلم الناس من خلال الصورة وليس باستخدام الكلمة فقط . ولذلك انتخب فى أثناء وجوده بلندن رئيسا لجماعة الشعراء التصويريين (الايماجيين) . وهى الجماعة التى اشتهرت فى أوائل العشرينيات من هذا القرن ، وكانت تنكر أن فى الشعر شيئا له قيمة غير الصورة الشعرية التى يؤلفها الخيال أو تستمدها الحواس من الطبيعة والحياة . وأنكرت الجماعة أن للشعر مضمونا غير تلك الصورة الشعرية لأن فى اعتقادها أن مادة الشعر هى « الزائدة الدودية فى الفن » . وكان إزرا باوند وراء هذا الاعتقاد إذ إنه من واضعى أساس الشعر التصويرى أو التشكيلى فى العصر الحديث . يعد أعضاء هذه الجماعة أقرب الشعراء إلى الفنانين التشكيليين الذين يمتلكون نفس الحيوية الدافقة والقدرة على رسم المعانى بحيث يتحول قلم الشاعر فى النهاية إلى فرشاة رسام تشكيلى .

لعل الخبرة الفنية التى حازها باوند ترجع إلى اهتمامه بالآداب القديمة التى لم يهتم بها كثير من النقاد . فقد أغرم بالأدب الصينى القديم وأجاد اللغة الصينية مما مكنه من ترجمة أشعار كثيرة منها . وبالطبع لم تكن المهمة مجرد ترجمة أشعار ، بل أثرت فى منهجه الشعرى ذاته وخاصة فى صوره الشعرية المتتابعة . كانت قصيدة « هيوسلوين موبرلى » التى كتبها عام ١٩٢٠ متأثرة إلى حد كبير بالشعر الصينى برغم أن مضمونها يتميز بالمعاصرة إذ يقدم لنا صورة مأسوية لشخص أغرم بالجمال والخيال ولكن مادية العالم الحديث وقفت له بالمرصاد حتى قضت على تطلعاته نحو غد أفضل وعالم أجمل . فيفقد الأمل فى النهاية فى جدوى الجمال والأدب والفن فى ختام القصيدة . نجده يلوح مودعا بتهكم ومرارة لعالم الجمال الذى رسمه له خياله فيقول باوند :

« ما جدوى أن يخلق الإنسان أسلوبا جميلا خاصا به فى حين لا يلقى أى تقدير من التافهين الفارغين الذين

ينظرون إليه من عَلٍ كالآلهة . أدرك أخيرا أن الطريق – طريق العالم – هو الخروج من عالم الفن والنور والجمال لابد له من السير فى طريق العالم وإلا مات » .

كان من أصدقائه الكثيرين الذين آثروا عليه إيرنست فينولوزا الأمريكى الذى كان حجة فى اليابانية وآدابها ، والذى كتب دراسة عن الحروف الصينية والعلاقة بين الشكل والمعنى فيها . وعلى الرغم من أن هذه الدراسة قد جانبها الصواب العلمى ، إلا أنها أثرت تأثيرا مباشرا على نظرية باوند فى الشعر التشكيلى . وخاصة فى هجومه العنيف على الغموض التجريدى الذى أحال الأدب الإنسانى إلى مجرد أضغاث أحلام أو إلى خطابة مباشرة فى المطلق . أثر فينولوزا أيضا على باوند فى صوره الشعرية المكثفة والتى يتميز بها الأدب اليابانى الكلاسيكى الذى يجمع بين الخيال والحكمة كما يجعل باوند يستخدم الإيديوجرام الذى عرفت به الكتابة الصينية ، وهو الطريقة التى ترمز بها حروف الكلمة إلى أشياء معينة دون الاعتماد على استخدام الأصوات التى تحدثها الكلمة . وقد أثر هذا الأسلوب على المنهج الشعرى عند باوند بصفة عامة بحيث تحولت كلماته وأبياته إلى صور متعارضة ومتصارعة بدون الالتجاء إلى أى نوع من الإيقاع الصاخب المعروف بألفاظه الرنانة وأصواته الطنانة .

تجربته فى الحياة :

ولم تكن حياة باوند هادئة على الإطلاق كحياة صديقه ت . س . اليوت . كانت أقسى تجربة مر بها فى حياته هى تجربة الاتهام بالجنون . ولم تشفع له كتاباته التى أثارت ضجة كبيرة فى فترة ما بين الحربين ، وهى كتابات متعددة الاتجاهات لم تقتصر على المجال الأدبى فقط . فإذا كان قد بدأ حياته شاعرا ، فقد دخل ميدان النقد والثقافة وعلم النفس بكتابه «كيف نقرأ» عام ١٩٣١ ، ثم ميدان الدراسات الاقتصادية بدراسته « ألف باء الاقتصاد» عام ١٩٣٢ ؛ كما كتب فى العام التالى كتاب « ألف باء القراءة» وكتاب « الرصيد الاجتماعى » عام ١٩٣٥ . فى نفس العام كتب كتابه السياسى الخطير « جيفرسون أو موسولينى » . وكان تأييده للنظام الفاشى الإيطالى سببا فى أن قبضت عليه قوات الولايات المتحدة فى عام ١٩٤٥ ، أى فى أعقاب الحرب مباشرة وأرسل إلى معتقل فى بيزا حين كان يبلغ من العمر ستين عاما .

لم يؤثر المعتقل فى صلابته فكتب أروع قصائده التى أطلق عليها اسم بيزا ، وحصل بها على جائزة بولينجن عام ١٩٤٩ . ولكن فى نوفمبر ١٩٤٥ أخذ على متن طائرة إلى واشنطن حيث حوكم بتهمة الخيانة ، وأثبت الفحص الطبى خللا فى قواه العقلية ، وبناء على هذا حكم عليه بالبقاء فى مصحة سانت إليزابيث بواشنطن لمدة ثلاثة عشر عاما . وفى بداية المدة عاش حياة قاسية بين المرضى ، ولكنه نقل إلى عنبر أفضل فيما بعد حيث تمتع بحياة شبه خاصة . لم تؤثر المصحة على صلابته أيضا بل استمر فى كتابة سلسلة قصائده الطويلة ، كما قام بترجمة إحدى مسرحيات سوفوكليس وكتاب أشعار بالصينية . وفى عام ١٩٥٨ أطلق سراحه وقضى بقية عمره فى إيطاليا حيث مات عام ١٩٧٢ .

غالبا ما يقارن النقاد باوند بالشاعر الإنجليزى روبرت براونج وخاصة فى استخدامه الشعرى للمونولوج

الدرامى من خلال شخصية تاريخية أو أسطورية يتقمصها الشاعر ويتحدث على لسانها إلى جمهوره . فمثلا تبدأ إحدى قصائده على المنوال التالى :

« أنا لست إلا موظفا كتابيا

لا فى العير ولا فى النفير

يطلقون علىّ اسم « أرنوت الإمعة » .

ويستمر أرنوت شارحا للقراء مأساته التى لا يشعر بها أحد . بذلك يختفى باوند تماما وراء شخصيته التى تملأ أبيات القصيدة من أولها إلى آخرها ، مطبقا بذلك نفس المنهج الشعرى الذى اتبعه براوننج من قبل . لم يقتصر تأثره ببراوننج عند هذا الحد بل قام بنفس التطوير الشعرى لإيقاعات الحديث العادى الذى يتبادله الناس بصفة عامة . فبعد باوند وإليوت لم تعد هناك لغة خاصة بالشعر ، ولكن أصبحت أية لغة أو أية لهجة صالحة لأن تكون مادة خاما للشعر طالما أنها تخضع لحتميات الشكل الفنى للقصيدة ، لذلك نجد فى بعض قصائد باوند استخداما حتى للهجة السوقة « والحرافيش » ومع ذلك لا يستطيع ناقد أن ينكر القيمة الشعرية لمثل هذه القصائد . وقد تفوق باوند على براوننج فى استخدامه المرن والدرامى للإيقاعات والأوزان الشعرية بحيث أخرجها من القوالب التقليدية الجامدة ، وقام بتطعيمها بإيقاعات جديدة مستقاة من اللهجات العامية والدارجة ، مع اقتصاد بالغ فى استخدام الألفاظ ، وشحنها بأكبر طاقة ممكنة من المعانى وظلالها ، بل إنه ابتكر التضاد بين اللغة الكلاسيكية التقليدية وبين اللهجة العامية الدارجة مما جعل قصائده تنبض بالصراع الدرامى . وكان واعيا بجدة هذا المنهج الشعرى وغرابته على وجدان القارئ التقليدى مما قد يضطره إلى رفضه تماما ، فنجده يقول فى قصيدة « لاسترا » :

« تعالى إلى يا أغنياتى الحبيبة لنتحدث معاً عن الكمال ولن نعبأ بشىء مهما حدث حتى ولو كرهنا الناس أجمعين » .

من بليك إلى لانجلاند :

لم يقتصر النقاد على مقارنة باوند ببراوننج بل قارنوه أيضا بالشاعر الإنجليزى وليام بليك (١٧٥٧ - ١٨٢٧) وبالشاعر الإنجليزى وليام لانجلاند (١٣٣٢ - ١٤٠٠) . هذه المقارنات إن دلت على شىء فإنها تدل على مدى خصوبة الإنتاج الشعرى لباوند وتنوعه . فقد قارنه النقاد ببليك فى قصائده القصيرة التى كانت السبب الأول فى حصوله على شعبيته وشهرته ، بينما قورنت قصائده الطويلة بكتب بليك التنبؤية وكانت هذه الأعمال محل دراسة المختصين أو مثار اهتمام ذوى العقول الغريبة والشاذة لما فيها من غرابة وجنون عبقرية . وما ينطبق فى هذا على بليك ينطبق على باوند ولكن ليس على كل قصائده ، فكثير من قصائده يعتمد على السلاسة والتلقائية . لكن فى قصائد مثل « عالم جيفرسون الجديد » و « أسر الصين الملكية » و « آدم كادحا » و « حفر الصخر » و « العروش » وهى كلها من سلسلة قصائده الطويلة (الكانتو) . فى مثل هذه القصائد يفاجأ القارئ العادى بالوثائق التاريخية سواء مترجمة أو مقدمة بالنص وغالبا ما تأتى هذه الوثائق مع تلميحات ساخرة جانبية

مما يزيد من حيرة القارئ . بل إن باوند تطرف فيا بعد وملأ بعض قصائده الأخيرة باللغة الصينية التي ربما لا يفهمها الصينيون أنفسهم .

لكن باوند يعلق بنفسه على منهجه الشعرى وخاصة فى سلسلة قصائده المتتابعة (الكانتو) ، فيقول إن السلسلة كلها عبارة عن « قصيدة ملحمية واحدة تبدأ بقصيدة « فى الغابة السوداء » ثم تعبر المطهر الذى تمر به أخطاء الإنسان لكى يتطهر منها ، ثم تنتهى عندما تصل إلى الضياء الذى يغرق العالم كله فى طوفانه » . هذا المنهج ينطبق بالذات على قصيدة « حفر الصخر » التى تفيض بالضياء من كل جنباتها . والضياء هنا ليس مجرد الضوء الخارجى الذى يبهر بصر الإنسان ، بل الضياء الذى يجلو بصيرة الإنسان ويجعلها قادرة على استيعاب نور المعرفة الإنسانية التى رفع مشعلها الفلاسفة والرواد المفكرون على مر العصور . فى هذه القصيدة يصف باوند تمثال المسيح الطفل على صدر البازيليك فيقول : « لم تر عينى شيئا هناك سوى ذلك الطفل يسير فى سلام على صدر البازيليك حيث تحول الضياء إلى رخام » .

يقارن النقاد باوند بالشاعر القديم لانجلاند بسبب الحيوية الفياضة التى يتمتع بها كل منهما . وهذه الحيوية تتدفق سواء من المعانى أو من الإيقاعات غير التقليدية . تبدو قصائد لانجلاند وباوند ظاهريا وكأنها ملاحم لا حبكة فيها مع اهتمام واضح بالعنصر التعليمى وتوصيله إلى الجمهور . ويركز الشاعران على أهمية القيم الروحية للإنسان ، ومع المناداة بأن الحب هو الحصاد النهائى للحياة الحقة ، وبدون هذا الحب لا يمكن أن تستقيم الحياة روحيا وماديا . فإذا دخل الحب طريقا مسدودا ، فلابد وأن تذهب الحياة كلها إلى الجحيم .

وكما يؤكد لانجلاند على الرشوة ، وخاصة بيع الوظائف الدينية مقابل المال ، على أنها أس المفاسد والشرور ، فإن باوند يركز على الربا على أساس أنه قبول الإنسان لبيع روحه مقابل مبلغ معين من المال . لذلك لا يختلف المرابى عن فاوست الذى باع روحه للشيطان مقابل الحصول على القوة والمعرفة المطلقة . فالقيمة الأساسية فى الحياة تتمثل عند باوند فى حصول الإنسان على مقابل عرقه وفكره وكدحه . وقد أحس يهود أمريكا أن باوند كان يقصدهم بالذات عندما شن هجومه الكاسح على شخصية المرابى . لذلك كانوا له بالمرصاد ، ويقال : إنهم كانوا وراء اعتقاله فى بيزا ثم نقله إلى واشنطن ومحاكمته واعتباره مجنونا وإيداعه فى مصحة سانت إليزابيث للمدة بين عامى ١٩٤٥ و ١٩٥٨ . وكان باوند من الصلابة والصمود بحيث لم يتراجع قيد أنملة عما قاله فى المرابين الذين هاجمهم لانجلاند قبله فى القرن الرابع عشر ، بل إن لانجلاند كثيرا ما استخدم لفظ اليهود صراحة .

موقف النقاد منه :

وباوند ليس بالبدائية التى يدمغه بها بعض النقاد . لكن من الواضح أن آراءه خارج نطاق النقد والشعر تتسم بالبدائية والسطحية والقدم كما نجد فى كتابه « ألف باء الاقتصاد » . هذا التشتت جعل ناقدا وشاعرا كبيرا مثل ت . س . اليوت يصف آراء باوند بأنها غير مثيرة للاهتمام أو حتى للانتباه ، برغم الصداقة الوطيدة بينهما وبرغم أن إليوت بدأ قصيدته الشهيرة « الأرض الخراب » بإهداء من ثلاثة أبيات إلى إزرا باوند . وفى الواقع

فقد قصد إليوت (بقوله هذا) إلى أن آراء باوند فى ذاتها غير مثيرة للاهتمام بمعنى أنه يجب ألا نفصلها عن الأعمال الفنية التى وردت فيها . فباوند ليس بفيلسوف ولكنه شاعر وفنان قبل أى شيء آخر .

كان النقاد الآخرون أكثر قسوة على باوند من إليوت . فنجد « ويندهام لويس » يصفه بأنه « ثورى ساذج » بينما يدمغه « وليام باتلرييتس » بأنه « ثائر غير متعلم » ثم تأتى جيرترود ستاين لتقول عنه إنه معلم كتاب قروى يفسر ويشرح لتلاميذ لا يقلون عنه سذاجة ، لكن باوند كان من الثقة والصلابة بحيث لم يتأثر بهذه الهجمات النقدية . وهذا ليس بشيء مستغرب لأنه صمد من قبل للاعتقال وللاتهام بالجنون ، وقد قال فى حديث إذاعى له بعد الإفراج عنه من المصحة فى عام ١٩٥٨ بأن من حق أى إنسان أن يقول رأيه بحرية تامة فى أشعاره ، حتى ولو كان رأيه هذا هجوما سافرا . وكان باوند يؤمن بأن الهجوم غالبا ما يصدر عن عدم فهم واستيعاب لآرائه وأشعاره .

كانت نظرته إلى حضارات الماضى نظرة غريبة وصعبة لم يتقبلها الإنسان العادى . فهو يرى أن حركات التاريخ لا تسير فى سلسلة متتابعة ولكنها تتشكل فى قمم عالية قد تفصل بينها قرون كثيرة ونحن لا نشعر بأية تأثيرات عليه صادرة من القرون : الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين . فهو يؤمن بأن على الشاعر أن يترك الوحى يأتيه من أى عصر وليس بالضرورة من العصور التى سبقته مباشرة لذلك يمكن للوحى أن يأتيه من العصور الوسطى كما فعل هو شخصيا مع الشاعر وليام لانجلاند . بل إن الوحى الشعرى لا يتحتم أن يأتى من الأماكن المجاورة والقريبة ، فأحيانا يأتى من بلاد بعيدة مثلما استوحى هو كثيرا من أشعاره من الصين القديمة . وهذا ما جعل تذوق شعره صعبا على القارئ التقليدى ، فقصائده مليئة بالمقتطفات والصور والترجمات التى لم تخطر على بال القارئ ، برغم اهتمامه بالعنصر التعليمى فى قصائده .

لم يكن باوند محظوظا مع النقاد لأنهم حاولوا تقييم آرائه وأفكاره منفصلة عن قصائده ، لذلك كثر الجدل الفكرى حولها وحل محل التقييم النقدى الموضوعى ، مما أدى إلى إهمال القيمة الفنية لأشعار باوند ، تلك القيمة التى تعد السبب الوحيد فى إيجاد تلك المكانة المرموقة التى يتمتع بها باوند بين أعلام الأدب العالمى الحديث ، وخاصة أن باوند كان يتكلم من خلال الصور والاستعارات وليس من خلال الكلمات المباشرة المجردة . وطالما حذر باوند فى نظرياته النقدية من الفصل بين الصورة والفكرة ، وطبق بالفعل هذه النظرية فى أشعاره . لذلك فهو يعد البداية العلمية والحقيقية لمدارس الشعر والنقد الحديث التى بزغت مع مطلع القرن العشرين وما زالت تمارس تأثيراتها حتى الآن .

١٨ راى برادبيرى — 18 Ray Bradbury

(١٩٢٠ - ....)

راى برادبيرى روائى وكاتب قصة قصيرة جمع بين شطحات الخيال ونظريات العلم الحديث فى أعماله مما جعله ينتمى إلى القصص العلمى الذى أصبح نمطا أدبيا معترفا به منذ أواخر القرن الماضى على يدى جيل فيرن الفرنسى وهـ . ج . ويلز الإنجليزى . وقد أدرك « راى برادبيرى » جيداً أنه من الصعب أن ينظر جمهور القراء بجدية إلى روائى يحاول التنبؤ بالشكل الذى سيكون عليه العالم فى المستقبل . لذلك حرص برادبيرى على أن يجعل قصصه المستقبلية تدور فعلا حول الحاضر الواقعى المعاش ، بمعنى أن المستقبل هو الامتداد الطبيعى للحاضر الذى يمكن من خلال دراسته وتحليله الوصول إلى شكل المستقبل الذى لا يمكن أن يبدأ من فراغ . وكان الاتجاه الذى سلكه برادبيرى أن جعل الحيل العلمية ، والنظريات الفكرية التى ترتبط بشخصياته وبأحداثه تطويرا معقولا للحيل والنظريات السائدة بالفعل فى عالمنا الواقعى . وقد سلح نفسه بالوعى العلمى السليم الذى يمكنه من استخدام خياله فى صياغة المادة العلمية صياغة فنية روائية . بذلك طبق مبدأ أينشتاين الشهير الذى يقول : إن الخيال خير من مجرد المعرفة بل يأتى قبلها . فالمعرفة هى تحصيل حاصل أما الخيال فهو ابتكار ما لم يحصل وإخراجه إلى حيز التنفيذ لكى يتحول إلى معرفة يحصلها من يشاء . وكثيرا ما قال برادبيرى لنفسه إنه لابد أن يوجد شىء من المعلوم فى المجهول ، كما أنه لابد أن يوجد شىء من المجهول فى المعلوم . وليس على الروائى أو الفنان أو العالم إلا أن يبحث عنه وأن يجده . فالمعرفة الإنسانية لا تتجزأ بل هى سلسلة متصلة تؤدى كل حلقة منها إلى الحلقة التى تليها وهكذا ، وبذلك يتحول المجهول إلى معلوم بصفة مطردة . وعلى الروائى أن يستخدم خياله ووعيه فى تجسيد المرحلة التى تمهد لتحويل ما كان مجهولا إلى معلوم أو ما كان خيالا إلى معرفة .

ولد راى برادبيرى فى مدينة ووكيجان بولاية إلينوى . وبعد أن انتهى من تعليمه العالى ، أدمن الاطلاع على الروايات الزاخرة بالأبطال الخياليين ، والأحداث المثيرة والمواقف الكوميدية . ثم بدأ حياته الأدبية بنشر

القصص فى المجلات الشعبية الرخيصة التى تصدر لأنصاف المتعلمين والحرفيين الذين يقرءون للتسلية فقط . لكنها كانت فترة تدريبية مثمرة له ، مكنته من النشر بعد ذلك فى الدور المحترمة وكانت له قصة تقريبا فى كل مجموعة سنوية من المختارات التى تصدر بعنوان « أحسن القصص القصيرة الأمريكية » . لم يكن يهتم بالشهرة فعلا ، ولكن قصصه انتشرت على نطاق واسع واستقبلت بالتقدير والترحيب من أوساط المثقفين الذين اعتبروه أحد أعمدة الرواية العلمية فى الأدب الأمريكى . ولعل أسماء المجلات التى نشر فيها قصصه توحى بالمضامين التى عالجها . فقد نشر فى مجلة « حكايات الخيال » ، ومجلة « القصص المدهشة » ومجلة « الرواية العلمية » ومجلة « قصص العجائب المثيرة » و « المجلة المذهلة » و « المستقبل » ، وقد تتبع خطى الروائى الأمريكى داشييل هاميت الذى بدأ حياته بالنشر فى المجلات الشعبية الرخيصة ثم انتقل بعدها إلى المجلات التى تنشر القصص العلمى الجاد الذى يقبل عليه المثقفون والمتعلمون .

اشتهر برادبيرى بعدة مجموعات من القصص القصيرة العلمية نذكر منها : « الكرنفال المظلم » ١٩٤٧ و « يوميات من الكوكب مارس » ١٩٥٠ و « صور إنسانية » ١٩٥٢ و « تفاحات الشمس الذهبية » ١٩٥٣ و « فهرنهيت ٤٥١ » ١٩٥٣ ، و « بلد أكتوبر » ١٩٥٥ و « عندما ينير الليل » ١٩٥٥ ، و « نبيذ الزهرة » ١٩٥٧ ، و « عقار لشفاء الكآبة » ١٩٥٩ . ولم يقتصر نشاط برادبيرى على القصص والروايات العلمية ، بل كتب للمسرح والسينما والإذاعة . ومن أشهر أعماله السينمائية سناريو فيلم « موبى ديك » عن رواية هيرمان ميلفيل للمخرج الأمريكى جون هيوستون . وذلك نظرا لما يحتويه الحوت الأبيض من حيل سينمائية وعلمية تناسب المزاج الفنى لبرادبيرى .

لعل أهم سمة يتميز بها برادبيرى فى قصصه أنه كان مخترعا يملأ أعماله بمختلف الابتكارات وأحدثها ليس اعتمادا على خياله فقط بل على ما هو موجود فعلا سواء على المستوى المادى الواقعى أو على المستوى الفكرى النظرى . فهو لا يترك قياده لشطحات الخيال وعبثه لأنه كمخترع فى مجال القصة – يؤمن بأن القارئ لن يقتنع بأى اختراع جديد إلا إذا وجد أن كل عناصره تتفاعل مع بعضها بعضا من خلال الحتمية الفنية والحبكة الروائية التى تحترم عقل القارئ برفض أى عنصر دخيل عليها . فعلى الرغم من أن جزئيات الموقف الخيالى ليست واقعية أو حقيقية ، إلا أنها تبدو حقيقية ومعقولة على المستوى الخيالى تطبيقا للمبدأ الفنى الذى يقول : إن كل ما يقع فى العمل الأدبى هو فى حقيقته واقع فعلى . ويحرص برادبيرى على أن يجسد فى أعماله ما يمكن أن يسمى بالحقيقة الخيالية التى تأخذ منطق الحقيقة لكى تشكل به الخيال الذى يملك عندئذ قوة إقناع الحقيقة .

تستمد معظم مواقف برادبيرى الخيالية جذورها من الحاضر والواقع ، ولذلك فإن الأحداث المرعبة التى تقع فى قصصه تؤثر فعلا فى القارئ الذى يدرك أبعاد خطورتها والتهديد المباشر الناتج عنها ، ذلك لأن عنصر الاحتمال قوى جدا ويحمل فى طياته الانتقال من المحتمل إلى الممكن وبالتالى إلى الواقع .فالقارئ يقول لنفسه دائما : إن من المحتمل أو من الممكن أن يحدث هذا له أو لأسرته أو لبلده . فعلى سبيل المثال نجد أن الحبكة التى تنهض عليها روايته القصيرة « فهرنهيت ٤٥١ » عبارة عن استمرار للأوضاع السيئة والضغوط المختلفة فى عالمنا المعاصر والتى تخنق أية تطلعات ثقافية وعلمية وفكرية وفلسفية وأدبية فى مهدها . فعنوان الرواية يشير إلى

درجة الحرارة التى يحترق فيها ورق الكتب نهائيا . والبطل هو رجل إطفاء ولكن مهمته ليست فى أن يطفئ الحرائق بل ليشعلها وخاصة فى البيوت التى تحتوى على أى نوع من الكتب . ومن الواضح أن الكتب ترمز فى هذه الرواية إلى الاستقلال الفكرى ، والنضج العقلى ، والنمو الثقافى وكل ما من شأنه أن يقلق راحة النظم الديكتاتورية الشمولية التى تريد تحويل البشر إلى مجرد أرقام فى كشوف جاهزة للاستخدام فى أى وقت يريد فيه الديكتاتور أن يتلاعب بهذه الأرقام سواء بالنقص أو بالزيادة .

يبدو الإنسان مركز الدائرة الذى تدور حوله كل قصص برادبيرى . ذلك الإنسان الذى غالبا ما يتنازل عن إنسانيته ، وبالتالى يجعل الحياة صعبة بل أكثر استحالة من العصور المظلمة وعصور ما قبل التاريخ . فاحتمال النكسة والتراجع إلى الخلف قائم دائما إذا لم يتسلح الإنسان بالوعى الحضارى الحاد الذى يبصره بالطريق الصحيح . ففى قصة « عشب فوق الصخرة » من مجموعة « صور إنسانية » يقوم الأب بإبطال عمل جميع الآلات التى تحيط بمنزله والتى تيسر له سبل الحياة . يقول هذا الأب : « لقد سئمنا تأمل هذه البؤر الميكانيكية والإلكترونية لمدة أطول من اللازم . يا إلهى ! ! كم نحن فى حاجة إلى نسمة حرة من الهواء الطلق النقى » . وكانت نتيجة هذه الحماقة أن التهمته الأسود المتربصة فى الغابة والمنتظرة لأية فرصة تسنح لها لكى تقضى على من فى المنزل .

لا يعلق برادبيرى على هذا الموقف . فهو لا يريد أن يقول بأسلوب تقريرى مباشر إن القضاء على مظاهر الحضارة وإنجازاتها ، قضاء على حياة الإنسان نفسه ، لأنها جزء عضوى منها ولا يمكن أن تنفصل عنه . لا يريد أن يقول أيضا : إن العودة إلى البدائية لا تعنى سوى وضع الإنسان مرة أخرى تحت رحمة عناصر الطبيعة التى لا ترحم . فعلى الأقل استطاعت الحضارة أن توفر للإنسان أدنى قدر ممكن من الأمان والاستقرار بتحكمه فى بعض تقلبات الطبيعة . ولا يعقل أن يفقد الإنسان هذه السيطرة مرة أخرى ، بل يأمل فى مضاعفاتها باستمرار . لا يقول برادبيرى هذا المعنى مباشرة لأنه يترك الموقف الدرامى يتحدث نيابة عنه بلغة الفن . فهو فنان وليس بمصلح اجتماعى يبشر بمبدأ معين ويدعو إليه . إنه يملك تلك البصيرة النافذة التى تتنبأ بالمستقبل الرهيب الذى ينتظر الإنسانية إذا ما تركت قيادها لأعداء الحضارة ، وأنصار النظم الشمولية الذين يهدفون إلى جعل الإنسان مجرد أداة فى أيديهم . فروعة الحضارة تكمن فى المحافظة على قيمة الإنسان والسمو بها . و بالتالى فإن عظمة الإنسان تكمن فى تطوير هذه الحضارة والارتقاء بها درجات ودرجات .

19 Cleanth Brooks

١٩ كليانث بروكس

(١٩٠٦ - ....)

كليانث بروكس من أعلام النقد الأدبي المعاصر في الولايات المتحدة . وهو يقدم مفهوما جديدا للبلاغة الأدبية فيقول : إن الأديب البليغ لا يقدم تقريرا عن الإحساس بل يولده في عقل القارئ عن طريق التضاد أو المفارقة بين المواقف والعناصر المختلفة التي يحتوي عليها العمل الأدبي ، ولذلك فلغة الأدب عنده هي لغة المفارقة . فاللغة التي لاتشتمل على عنصر المفارقة هي لغة العالم الذي يعبر عن الحقائق بطريقة مباشرة ، أما الحقيقة التي يعبر عنها الشاعر فلا يمكن أن تتبلور وتتجسد إلا من خلال المفارقة الناتجة عن موقف شعوري يشتمل على موقف مضاد له ، لكن هذا التضاد يتحول إلى تكامل وتناغم من خلال الوحدة العضوية النهائية المتمثلة في القصيدة . تصدر المفارقات الشعرية عن التوظيف الشعري الخاص للألفاظ التي تكتسب معانيها الجديدة من خلال الإيقاع اللحني والدلالات المتتابعة والمتقابلة في الوقت نفسه . وهذه المعاني الجديدة المتشابكة والمتلاحمة قد تتناقض على مستويات عدة . ولكنها في نهاية القصيدة تبلور التجربة الشعرية التي تنطبع في وجدان القارئ وتؤثر على فكره وسلوكه .

ولد كليانث بروكس في كنتكي . وتلقى تعليمه العالي في عدة جامعات أمريكية ، وحصل على إحدى منح سيسل رودس التي درس بها في جامعة أوكسفورد . بعد تخرجه قام بالتدريس في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة لويزيانا . وابتداء من عام ١٩٤٧ أصبح أستاذ كرسي اللغة الإنجليزية وآدابها في جامعة ييل . وكان من قادة مدرسة « النقد الجديد » التي تركز اهتمامها على القيم الشكلية واللغوية في الشعر والأشكال الأدبية الأخرى ، كثورة ضد الاتجاهات الرومانسية والانطباعية . ولم يقتصر أثر دراسات بروكس النقدية على أمريكا بل انتشرت في كل البلاد التي تتكلم الإنجليزية أو تقوم بتدريسها في جامعاتها . استمر هذا الانتشار على الرغم من مقاومة النقاد التقليديين الذين يركزون على الأفكار والقيم الأخلاقية والإنسانية التي تتضمنها الأعمال الأدبية . ولا

يعيرون التفاتا للتحليل الفنى الموضوعى لها . من أهم الأعمال النقدية لبروكس « الشعر الحديث والتقاليد » ١٩٣٩ ، و « الآنية المحكمة الصنع » ، ١٩٤٧ . كما اشترك مع روبرت بن وارين فى كتابه « تفهم الشعر » ١٩٣٨ ، ثم « تفهم الرواية » ١٩٤٣ ، و « تفهم الدراما » ١٩٤٧ ، و « البلاغة الحديثة » ١٩٤٩ . كما اشترك مع جون إدوارد هاردى فى إصدار دراسته عن « قصائد المستر جون ميلتون » ١٩٥٢ . وله مقالات كثيرة ومراجعات فى مجلات «الشعر» و«كينيون ريفيو» و«فرجينيا كوارترلى» و«ييل ريفيو» وغيرهما.

فى مقدمة كتاب « تفهم الشعر » الذى كتبه بروكس مع روبرت بن وارين ، ندرك أن المعرفة التى يمنحنا الشعر إياها هى معرفة مختلفة عن تلك التى تمدنا بها فروع العلوم الأخرى . فهى معرفة شاملة بأنفسنا فى علاقتها بالكون ، ولا تخضع للحساب العقلى البارد ، أو التجربة العملية المتغيرة ، بل تتأثر فقط بالأهداف الإنسانية والقيم العليا . هذا التأثر هو العامل الوحيد الذى يجعل منها عملية متطورة تجسد صراع الإنسان الخالد من أجل بلوغ معنى محدد ومقنع لحياته . وإذا كان الشعر يحتوى على هذه المعرفة التجريبية الموجودة فى سائر الفنون الأخرى ، فإن القيمة الحقيقية للشعر تضيع إذا نظرنا إلى المعرفة المستخلصة منه على أنها مجرد رسالات أو معلومات أو بيانات أو أفكار متناثرة . فالمعنى الوحيد الذى يمكن استنباطه من القصيدة يتمثل فى ذلك الأثر الكلى الدقيق لها بحكم أنها كل عضوى متكامل . تلك هى المعرفة التى تقدمها لنا القصيدة . ومن الواضح أنها تختلف عن المعارف التى لا تخرج عن نطاق المعلومات التى يمكن اختزانها فى الذاكرة ، أما المعرفة الشعرية فتتجاوز الذاكرة إلى الوجدان والعقل الباطن وبالتالى تؤثر على سلوك المتلقى وشخصيته .

المفارقة لغة الشعر :

لا يمكن أن تكون لغة الشعر مفردة الدلالات والمعانى حتى ولو قصد الشاعر إلى ذلك ، فلابد من وجود التداخل والتشابك والتضاد بين الدلالات بحيث تؤدى إلى معان جديدة صادرة عن هذا النسق المعين القائم على البناء الخاص بالقصيدة وحدها . ولذلك فالمفارقة تعنى امتزاج الدلالات المتباينة فى وحدة لا تمثلها إلا القصيدة . وهذا يعنى استحالة استخلاص المعنى العام لها مهما بلغنا من فهمنا وتذوقنا لها ، لأن الفكرة المجردة ستكون خارج القصيدة شيئا مختلفا تماما عن ذلك الذى قصد إليه الشاعر . فالشاعر يستمد مادته من الإشعاعات اللفظية التى تشكل البناء الخاص للقصيدة ، ولو تغير النظام الذى تنهض عليه القصيدة لإختلف معناها تماما ، أو ربما انهارت ولم تعد لها أية قائمة . ذلك لأن الشاعر أو الأديب مضطر إلى استخدام تراكيب لغوية قد تكون متناقضة أو متضادة أو غريبة ، لكنها فى الوقت نفسه تستطيع توصيل الإحساس الخاص الدقيق الذى يعتمل داخله .

بهذا يقف بروكس فى مواجهة الرومانسية أو الانطباعية التى تتطلب من العمل الأدبى أن يكون له موضوع معين أو فكرة محددة . ولذلك فهى تصف مسرحية أحيانا بأنها جيدة ، ولكن موضوعها تافه ، كما تعمد فى بعض الأحيان إلى تلخيص أو اختصار موضوع قصة معينة . بهذا تنظر إلى العمل الأدبى كما لو كان فنجان قهوة ، لا يهمها منه إلا ما يحتويه . وهذا جائز أو ممكن فى فروع المعرفة الأخرى غير الأدب . فالقصيدة أو

المسرحية أو القصة عبارة عن وحدة لا يمكن أن تتجزأ إلى مضمون وشكل ، كما لا يمكن أن تلخص أو تنقل بأية صورة أخرى . فهذه الوحدة مثل الكائن الحى الذى يستمد شخصيته من كيانه بأكمله . ولذلك كان من الخطأ أن نتحدث عن المضمون أو الموضوع فى العمل الأدبى أو نحاول تلخيصه لأننا بذلك ننسب إلى الأدب خصائص دخيلة عليه ، هى فى الواقع خصائص العلم .

يهاجم بروكس الرومانسية فى الأدب والنقد لأنها تتطلب من الأدب أن يعالج المشكلات تماما كما يفعل العلم ، فنقول : إن هذه القصة تعالج مشكلة الفقر أو أن هذه المسرحية قد فشلت فى معالجة مشكلات الزواج والطلاق . وهذا خطأ لأنه يهدم البناء الخاص للعمل الأدبى ويفرض عليه أشياء خارجة عن نطاقه الفنى . فلو أننا قلنا : إن مسرحية « عطيل » تعالج مشكلة الغيرة لاستطعنا أن نقول نفس الشىء عن مئات المسرحيات الأخرى التى تتناول نفس المشكلة . وبذلك تفقد مسرحية « عطيل » كيانها الذاتى المتفرد الذى تكتسب معناها منه فقط . فمن الخطأ أن نقارن بين الأدب والحياة ، أو أن نتطلب من العمل الأدبى أن يسجل لنا أحداث التاريخ أو أن يرويها فى صدق وأمانة . فمن حق شكسبير مثلا أن يصور مارك أنتونى فى صورة تختلف عن الصورة التى رسمها له المؤرخ بلوتارك طالما أن هذه الصورة تخدم الغرض الفنى الذى يهدف إليه الشاعر .

والمقارنة بين الأدب والحياة لا تعنى سوى الفصل بين الشكل والمضمون ، لأن مثل هذه المقارنة تعتبر العمل الأدبى وسيلة من وسائل الدعاية لرسالة فكرية أو اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية أو دينية . . . إلخ يقول بروكس فى مقدمة كتابه « تفهم الشعر » إن النقاد الذين يطبقون هذا المفهوم الدخيل على الأعمال الأدبية إنما هم « صائدو رسالات » . فهم يظنون أن العمل الأدبى عبارة عن مجرد غلاف خارجى براق وجذاب للفكرة يغرى الناس بمعرفة ما بداخله ، ولكنهم ينتهون منه بمجرد الحصول على محتواه . من هنا جاء عنوان كتاب بروكس الشهير « الآنية المحكمة الصنع » . فالعمل الأدبى ليس آنية محكمة الصنع للاحتفاظ بالمضمون الفكرى لحين توصيله إلى القارئ . أو كما يقول بروكس :

« إن الخطأ الشائع الذى يهدد النقد يكمن فى الاعتقاد بأن الشكل الفنى ليس سوى لوح زجاج شفاف يكشف عن مادة الشعر بطريقة فورية ومباشرة . . . كما لو كان الشكل الفنى عبارة عن صندوق محكم الصنع ، مزين بالنقوش الجميلة والوشى المنمنم لكى يحتفظ بداخله بالمضمون الشاعرى الثمين . » .

فلا يعبر المضمون عن أى شىء آخر إلا عن العمل الأدبى نفسه كوحدة عضوية قائمة بذاتها . مثلا لا نستطيع القول بأن الأعمال الأدبية تعبير عن العوامل الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية التى تشكل المجتمع الذى يعيش فيه الأديب . كما لا نستطيع أن نقول : إن الأديب يريد توصيل آرائه الشخصية وانعكاساته الذاتية على هذه العوامل المعاصرة . قد نتفق فى أن العمل الأدبى يعكس صورة المجتمع كما تعكس المرآة الصورة التى أمامها ، ولكن هذا لا يعنى أن الصورة هى التى تشكل المرآة وتكونها . فما يشكل العمل الأدبى ويكونه هو التقاليد الأدبية التى استوعبها الأديب وترسخت فى عقله ووجدانه ، والتى منحته الحس الجمالى بأسرار صنعته . وتحتل هذه التقاليد مكانا بارزا فى وعى النقاد اليوم لأنها تزود الأديب بالمهارة الفنية التى تخرجه من دائرة ذاته الضيقة إلى مجال الموضوعية الرحب . هنا يتفق بروكس مع ت . س . إليوت فى أن الأدب ليس تعبيرا عن الشخصية ،

بل هو خلق شيء موضوعي له شخصيته المستقلة التي ربما لا تكشف في القليل أو الكثير عن شخصية الكاتب نفسه وذلك طبقاً لقول إليوت «كلما ازداد نضج الأديب الفني ، كانت كتاباته أقل تعبيراً عن شخصية».

الشكل والمضمون :

يرى بروكس أن لفظي الشكل والمضمون لا يعنيان أنهما عنصران متميزان ، فهما مجرد اصطلاح نقدي لتسهيل عملية تحليل العمل الأدبي ، لأنهما في الحقيقة شيء واحد يتمثل في العمل نفسه الذي لابد أن يتميز بكيانه المستقل عن أي شيء خارجي ، لأنه مستقل حتى عن صاحبه . لذلك فالنقد الموضوعي الحديث يسلط الضوء على هذه الوحدة المتكاملة المستقلة ، حتى يتمكن القارئ من أن يراه على حقيقته الفنية . هذا المنهج النقدي يتطلب من الناقد جهدا شاقا لكي يصل إلى التجرد الموضوعي المطلوب ، وخاصة أن الإنسان بطبيعته البشرية يميل إلى أن يرى نفسه فيما يقرأ . لذلك فالأداة التي يجب أن يستخدمها الناقد هي التحليل لا التفسير . فتحليل العمل الأدبي من ناحية شكله ومضمونه لإبراز الوحدة العضوية بينهما ، يزيدنا علما وتذوقا له دون أن يخرجنا عنه

أما تفسير العمل الأدبي في ضوء آرائنا والظروف التي أحاطت به ، والعوامل التي أثرت في إنتاجه فقد يعرفنا بما يحب الناقد أو يكره ، وقد يحيطنا علما بحياة الكاتب ، أو بالعصر الذي عاش فيه ، أو بالمذهب السياسي أو الأدبي الذي كان يعتنقه ، لكن كل هذه التفسيرات لا تقربنا من العمل الأدبي ، بل تبعدنا عنه . فلا يوجد عمل أدبي ناضج كتبه صاحبه ليكون فهرسا نستدل منه على أحداث التاريخ ، أو المشكلات الاقتصادية التي عاصرته ، أو المذاهب السياسية التي كانت تسود أمته ، كما أنه لا يوجد العمل الذي ألفه صاحبه ليكتب فيه مجرد سيرته الذاتية . وليجلو بين سطوره الزوايا الناقصة في حياته . فالعمل الأدبي كائن له حياته الخاصة المنفصلة تماما عن حياة صاحبه ، وهذه الحياة الخاصة هي التي تهمنا : كيف نشأت وأين ؟ ما هدف الأديب منها ؟ ماذا أراد أن يحقق ؟ وهل نجح في تحقيق ما أراد ؟ وكيف ؟ .

هذه هي الأسئلة التي يجب أن نجيب عليها لنرى العمل الأدبي على حقيقته الفنية . أما الناقد الذي يشغل نفسه بالبحث عن الفكرة واصطيادها من بين براثن العمل ، فهو يعتبره مجرد وسيلة مؤقتة لتوصيل المضمون ، وليس غاية في حد ذاته . لذلك يقول بروكس : « إنه من الخطأ البين أن نعتبر الشكل والمضمون شيئين منفصلين ، فهذا يسد الطريق في وجه النقد الموضوعي ، فالناقد – في هذه الحالة – سيعتقد أن الشعر يكمن في صدق الفكرة التي تحتويها القصيدة وتقوم بتوصيلها . وغالبا ما تكون مثل هذه الفكرة تأويلا لمعنى القصيدة وليست القصيدة في حد ذاتها . أو أن يعتقد أن الشعر يكمن في الشكل الفني الذي يظن البعض أنه نوع من الأوعية أو لون من الأغلفة المحلاة بالزخارف . وهذا خطأ فاحش لأنه يقسم الدور الذي تلعبه الصور الفنية إلى وظيفة فنية ووظيفة تجميلية ، أو إذا استخدمنا اصطلاحات دكتور جونسون فإن هذا الدور ينقسم إلى وظيفة « التوضيح » ووظيفة « التجميل » .

في مقالة أخرى بعنوان « ما الذي يوصله الشعر ؟ » يقول بروكس إن مثل هذا السؤال يدل على سوء فهم

بالغ لطبيعة الشعر . ولكن ليس معنى هذا أن الشعر لا ينقل شيئا . وإنما العكس تماما لأن القصيدة تنقل الكثير والكثير جدا ، بل تنقله على نحو من الخصوبة والحساسية إلى الحد الذى يتعرض فيه الشىء المنقول إلى التحريف والتشويه إذا حاولنا نقله بأية أداة أخرى غير القصيدة نفسها . فالمعنى الشعرى لا يكمن فقط فى الفكرة بل يكتمل عن طريق الصوت والإيقاع . وليست الكلمات مجرد أدوات توصيل لمعان مجردة لا علاقة لها بتجارب نفسية متكاملة ومتشعبة ، بل إن ما تعنيه قد يكون له من السحر ما لكلمة « حبيبتى » مثلا أو له من التنفير ما لكلمة « كابوس » وليست المسألة مقتصرة على أن لكل كلمة المدلول الخاص بها بل تتفرع وتتشابك إلى ما لا نهاية حسب السياق الذى ترد فيه هذه الكلمات بحيث ترتبط بما لا حصر له من المعانى والصور التى تحيل القصيدة إلى عمل فنى مستقل متعارف عليه . . من هنا كان الاصطلاح النقدى بأن كل قصيدة تختلف عن الأخرى اختلاف بصمات الأصابع . فاللغة فى الشعر ليست مجرد معان مباشرة ، بل يضاف إليها الأصوات الموسيقية والإثارات الوجدانية ، ولابد أن يكون التفاعل عضويا بين الجوانب الثلاثة حتى يرتفع التشكيل الشعرى إلى مستوى القصيدة الحية النابضة . بذلك يتفق بروكس مع الناقد جورج سانتيانا فى أن الشاعر هو صائغ الكلمات الذى يحيلها من مجرد حروف متتابعة تحمل أفكارا مجردة إلى نبض حى يستولى على أحاسيس القارئ عن طريق الصفات الحسية لصوت الكلمات وإيقاعها وفى بعض الأحيان يغرم الشعراء بالإيقاعات إلى الحد الذى يستغنون فيه عن المعانى التقليدية بحيث تتحول القصيدة إلى قطعة موسيقية مكتوبة بالكلمات . وهذا أكبر دليل على أن النقاد الصائدين للأفكار فى القصائد إنما يبحثون عن سراب ، وسينتهى بحثهم بتشويه الكيان الجمالى للقصيدة فى نظر القارئ .

20 Pearl Buck

٢٠ بيرل بك

(١٨٩٢ - ١٩٧٣)

بيرل بك روائية أمريكية كرست فنها لبلورة الحياة فى الصين التى عاشت فيها معظم سنى طفولتها وشبابها ، والتى شهدتها وهى تمر بأحرج مراحل ثورتها التى انتصرت أخيراً فى عام ١٩٤٩ وغيرت وجه الحياة تماماً على أرضها . ولعل القيمة الفكرية التى تكمن فى روايات بيرل بك أنها كتبت من خلال نظرة كاتبة قادمة من أمريكا التى تمثل أحدث الحضارات الإنسانية ، إلى الصين التى تعد إحدى الحضارات العريقة الموغلة فى القدم . وقد لاقت روايات بيرل بك احتراماً وتقديراً من كل الأوساط الأدبية العالمية نظراً للروح الموضوعية التى تميزت بها . فقد عاشت بيرل بك وسط الصينيين وتعاطفت مع آمالهم وآلامهم ، بل تنبأت بحتمية الثورة الجذرية وإن كانت لم تذكرها مباشرة ، فإن تفسخ الحياة الذى صورته فى رواياتها بلغ حداً ينذر بالانفجار الذى لا يبقى ولا يذر .

ولدت بيرل بك فى فيرجينيا الغربية لأبوين يشتغلان بالتبشير . وأدى ذلك إلى انتقالها إلى الصين منذ طفولتها ، كما تلقت تعليمها فى شنغهاى ثم فرجينيا . ولكنها عادت مرة أخرى إلى الصين لكى تتزوج من مبشر يدعى الدكتور ج . ل . بك . لم تتأثر به كثيراً فى حياتها الأدبية مثلما تأثرت بأمها التى طالما علمتها منذ سنى حداثتها أن تسجل على الورق كل ما تراه وتحس به . ولعل النجاح الذى أحرزته بيرل بك فى عالم الأدب يعود أساساً إلى تلك التدريبات شبه اليومية التى تلقتها بيرل على يدى أمها . كانت فكرتها الصحيحة عن الإنسان الصينى قد بدأت فى التبلور عندما أرسلت فى سن الخامسة عشرة إلى مدرسة داخلية فى شنغهاى واختلطت بالصينيين الذين وجدتهم مختلفين تماماً عن الصورة التقليدية لهم والموجودة فى ذهن العالم الغربى .

كانت بيرل دائمة المقارنة العملية بين المجتمع الصينى والمجتمع الأمريكى بسبب تنقلها الفعلى بينهما . فعندما بلغت السابعة عشرة من عمرها غادرت الصين إلى أوربا ومنها إلى أمريكا حيث أكملت تعليمها فى كلية

راندولف – ميكون فى فرجينيا . وبانتهاء دراستها الجامعية التى لم تكن مستريحة لها تماماً ، عادت مرة أخرى إلى الصين حيث وجدت أمها مريضة فظلت تمرضها لمدة عامين متصلين . وعندما استردت الأم صحتها رحلت الأسرة إلى شمال الصين حيث قضت هناك حوالى خمس سنوات . بعدها ذهبت الأسرة إلى مدينة نانكنج حيث بدت الحياة مختلفة تماماً . وعلى مدى عشر سنوات راقبت بيرل الصين وهى تغلى بالثورة ، وعلى حد قولها رأت « الأيام القديمة وهى تنسحب مهزومة فى حين أن الأيام الجديدة تنطلق من رحم الزمن ، ضعيفة وواهنة ولكنها تضج بالحياة القادمة مع الميلاد الجديد » .

قضت بيرل بك فترة من حياتها فى العمل بالتدريس فى جامعة نانكنج ثم فى جامعة الجنوب الشرقى وأخيراً فى جامعة تشنتال التى كانت معهداً حكوميا حيث قامت بيرل بتدريس الأدب الإنجليزى . لم تكن بيرل مغرمة بالتدريس كمهنة فى حد ذاتها ، لكنها وجدت فيه طريقة مثيرة ومفيدة وعملية للحصول على أكبر قدر ممكن من المعرفة بالشعب الصينى من خلال قطاعاته المختلفة التى تتمثل فى الطلبة الذين تلقوا محاضراتهم على يديها ، ودارت بينهم وبينها مناقشات مثيرة ومفيدة للغاية أثرت فيها بعد على المضمون الفكرى الذى احتوت عليه أعمالها الروائية والقصصَية . عن هذه المرحلة المثيرة كتبت بيرل بك تقول : «كان اهتمامى الرئيسى ومتعتى الحقيقية يكمنان فى إثراء معرفتى بالناس ، وطالما أننى أعيش بين الصينيين ، فمن الممتع حقا أن أتعرف على حياتهم أكثر فأكثر ، لا على أساس أنهم مواطنون ينتمون إلى بقعة جغرافية معينة ، ولكن لأنهم بشر وكفى . فالزمان والمكان لا يغيران من جوهر الإنسان . وأنا لا أستطيع تصنيفهم تحت أنماط معينة تماماً مثلما لا أقدر على القيام بالمهمة نفسها بالنسبة لأبناء جلدتى . فالحياة أروع وأعمق وأخصب من أن توصف فى كلمات . ولأننى عشت بالقرب منهم وخالطتهم فى حياتهم اليومية ، بل مارست نفس أساليبهم المعيشية ، فإننى لهذا السبب وحده أمقت كل الكتابات التى تناولت الصينيين وصورتهم فى صورة غريبة وشاذة لمجرد إثارة عنصر التشويق عند القراء . ولعل أعظم طموح لى يمكن أن أحققه ، هو أن أقدم هؤلاء الناس فى كتبى كما هم فى الحقيقة التى أحاول أن أرى كل جوانبها بأكبر قدر من الموضوعية » .

وعلى الرغم من انغماس بيرل بك تماماً فى الحياة الصينية ، إلا أنها ترفض أن تحيل أعمالها إلى مجرد وصف لصور الحياة المحلية هناك . فهى ترى أن أهم وظيفة للفن تكمن فى اختراق حدود الزمان والمكان ، حتى يتمكن الفنان من رؤية الإنسان على حقيقته بعيداً عن الضغوط والظروف المؤقتة . وعلى الأديب أن يخترق الظاهر دائماً بحثاً عن الجوهر . فى هذا تقول بيرل بك : «لن أحدد نظرتى بحدود المجال الصينى الذى أعيش داخله ، لأن اهتماماتى وخبراتى تتسع لتشمل الإنسان فى كل زمان ومكان . فأنا لا أهتم بالصينيين من حيث هم كذلك ، لأننى أرى فيهم بشراً قبل أى اعتبار آخر . والناس يثيرون فىّ الرغبة دائماً فى معرفة المزيد عنهم . أقصد الناس حيث وجدوا . وقد وجدت نفسى بين الصينيين . وهم مثل أى شعب آخر – يصلحون لدراسة الخصائص الجوهرية للنفس البشرية » .

إنجازاتها الروائية :

بدأت بيرل بك حياتها الأدبية مبكرة وحصلت على عدة جوائز كانت تنظمها بعض الصحف الأمريكية. ثم كتبت أول رواية لها عام **١٩٢٩** بعنوان «ريح الشرق وريح الغرب» وفيها عالجت موضوعها الأثير عن الحياة في الصين محاولة تقديمها إلى العالم الغربي في ثوب موضوعي بعيداً عن الأسلوب السطحي التافه الذي تميزت به روايات الغرب التي اتخذت من شعوب الشرق الأقصى مادة لها. ولكن رواية «ريح الشرق وريح الغرب» لم تحز على شهرة واسعة بل ظلت بيرل بك أديبة مغمورة حتى كتبت رواية «الأرض الطيبة» عام **١٩٣١**. وهي الرواية التي أخرجتها إلى المجال العالمي والانتشار العريض بما تحمله من تجسيد رائع لمعاناة الفلاح الصيني وكفاحه لكي تخرج الأرض أطيب ما عندها ولكن ظلت حياته رمزاً للشقاء والبؤس.

تعود الروائيون الغربيون الذين تناولوا الحياة في الشرق الأقصى في رواياتهم أن يقدموا شخصيات قادمة من الغرب، بل إن بعضهم عقد لواء البطولة للرجل الأبيض المغامر الذي جاء من الغرب لكي يعلم الصينيين الحضارة والمدنية. لكن لم تستطع هذه الروايات أن تدخل التراث الإنساني للرواية، لأنها لم تخرج عن نطاق روايات المغامرات السطحية التي تكتب للتسلية العابرة، وخاصة أن بعض الروايات تميز بالنظرة العنصرية التي تنحاز إلى الجنس الأبيض في مواجهة الجنس الأصفر. فإذا كانت حركة التاريخ تحتم انتقال الحضارة من بقعة إلى أخرى، فليس معنى هذا أن نوعية الإنسان تختلف باختلاف المكان أو الزمان.

جاءت روايات بيرل بك لكي تشكل نفحة جديدة تتميز بالموضوعية الفنية الكاملة. ولعل هذا من الأسباب التي جعلتها تخلو من الشخصيات الغربية. فأبطال الروايات وشخصياتها من الصينيين، بل إن نظرة الروائية كانت في بعض الأحيان تتخلص من التأثيرات الغربية والشرقية على حد سواء لكي تنطلق إلى المجال الإنساني الرحب. تجلت هذه النظرة في رواية «الأرض الطيبة» بصفة خاصة. فشخصية البطل وانج لانج لا تمثل الفلاح الصيني المكافح بقدر ما تجسد صراع الإنسان وتمسكه بالأرض التي يشعر أن جذوره تمتد لتتشعب في باطنها. ولذلك فالبطولة معقودة للأرض كما هي معقودة للإنسان تماماً. ومن العلاقة العضوية بين الإنسان والأرض نبعت رواية «الأرض الطيبة». فليست هناك ثمة مغامرات من ذلك النوع الذي تميزت به روايات الشرق الحافل بالغموض والأسرار والغرابة. فرواية الأرض الطيبة تحكي ببساطة متناهية قصة حياة فلاح من الصين والأحداث التقليدية التي تقع فيها من زواج وإنجاب للأطفال ومجاعة ووفاة.. إلخ.

وعلى الرغم من أن الأحداث والمواقف تبدو تقليدية، إذ ليس فيها من الإثارة الروائية المعتادة شيء، إلا أن المعالجة الفنية للمواقف والشخصيات ليست تقليدية بالمرة. فالرواية عبارة عن لوحات متتابعة عن الحياة في الصين، لكنها لا تعتمد فقط على التسجيل الوصفي، بل تكمن في الصراع الدرامي علاقة عضوية بين الشخصيات الرئيسية وبين الخلفيات الوصفية بحيث لا يمكن الفصل بين الفلاح والأرض، أو بين الإنسان والصين. وتعاطف بيرل بك مع شخصياتها لا يؤدي بها إلى الحماسة الجوفاء، أو الوعظ المباشر لأنها تترك المواقف تتطور من تلقاء نفسها لكي تشكل في النهاية البناء العام للرواية.

وما ينطبق على رواية «الأرض الطيبة» ينطبق على روايات بيرل بك الأخرى التى تأخذ من الحياة فى الصين مضموناً لها مثل رواية «الثورى الشاب» التى كتبتها فى نفس عام «الأرض الطيبة» ١٩٣١، ثم رواية «أبناء» ١٩٣٢، ورواية «الأم» ١٩٣٤. وقد كتبت بيرل بك روايات أخرى بعد عودتها النهائية إلى أمريكا ولكن تاريخ الرواية العالمية سيذكر لها رواياتها الصينية وخاصة «الأرض الطيبة» التى تذكر كلما ذكرت مؤلفتها. ويبدو أن الخصائص الفنية والفكرية الكامنة فى المضمون المعالج هى التى تحدد المدى الذى يمكن أن ينطلق إليه الفنان فى إنجازه الأدبى. وإذا كانت بيرل بك قد أكدت مراراً أنها لا تهتم بالصينيين بصفة خاصة، لأن اهتمامها يتركز فى الإنسان بصرف النظر عن الزمان أو المكان، إلا أنه من الواضح أن انفعالها بالحياة التى عاشتها فى الصين هى التى جعلت منها الروائية بيرل بك التى يعرفها الجميع.

بلغت بها الحماسة بالحياة فى الصين لدرجة أنها انشقت عن أبناء جلدتها الذين يشكلون بعثات التبشير هناك، ودخلت معهم فى جدل علنى حول الأهداف الحقيقية المقصود بها عمليات التبشير التى تتخذ من الدين ستاراً تخفى به أطماعها السياسية. خاضت بيرل بك هذه المعركة الفكرية على الرغم من أن زوجها كان يعمل بالتبشير. وإنتهت هذه المعركة بأن قررت العودة النهائية إلى أمريكا حيث عملت فى نشر الكتب لفترة وجيزة، وكانت تخرج من حين لآخر لقرائها برواية جديدة، كما اتجهت أيضاً إلى كتابة السيرة الذاتية كما فعلت بالنسبة لأبيها فى كتاب «المنفى» ولأمها فى كتاب «الملاك المحارب» اللذين صدرا معاً عام ١٩٣٦.

كانت بيرل بك من الشجاعة بحيث تبنت الدفاع عن الملونين بعد عودتها إلى أمريكا، وذلك فى وقت كانت التفرقة العنصرية على أشدها فى الولايات المتحدة مما عرضها لهجوم كاسح ونقد لا يرحم. لكنها لم تعبأ وظلت فى كفاحها الذى أثمر أخيراً بإنشاء دار الترحيب والرعاية فى بنسيلفانيا التى تستقبل الأطفال الذين من أصل أمريكى أسيوى حيث يتلقون كل عناية تكفل لهم الاستقرار المعيشى والتعليم الذى يؤهلهم لشق طريقهم فى المجتمع عندما يشبون عن الطوق. لكن هذا النشاط الاجتماعى فى أمريكا جعل من بيرل بك مصلحة اجتماعية أكثر منها روائية فنانة لأن الروايات التى كتبتها فى تلك الفترة لم ترتفع فنيا إلى مستوى رواياتها الصينية. ويبدو أن الشحنة الفنية التى أنتجت هذه الروايات قد وجدت لها متنفساً عمليا فى إنجازاتها الاجتماعية من أجل الملونين الأمريكيين.

الرواية الصينية :

منحت بيرل بك جائزة نوبل للأدب فى ١٠ ديسمبر ١٩٣٨ وكان قرار منحها الجائزة مبيناً على «لوحاتها الملحمية الخصبة والأصيلة عن حياة الفلاحين الصينيين، وتحفها الأدبية فى مجال السيرة الذاتية» وفى خطاب بيرهالستروم رئيس أكاديمية نوبل فى حفل تسلم بيرل بك للجائزة قال: «إنه عندما قررت الأكاديمية السويدية منح جائزة هذا العام إلى بيرل بك لأعمالها الأدبية المرموقة التى تمهد الطريق من أجل التعاطف الإنسانى بين مختلف فئات البشر بصرف النظر عن الحدود الفاصلة بين العناصر والأجناس المختلفة، وكذلك لدراسات بيرل بك فى عالم المثل الإنسانية التى تشكل المضمون الأساسى لأعمالها، فإن الأكاديمية تشعر بأن إنجاز بيرل بك كان متمشياً تماماً مع أهداف الفريد نوبل وأحلامه من أجل المستقبل».

طلبت الأكاديمية من بيرل بك أن تختار موضوعاً أدبيا لكى تحاضرها فيه ، فلم تجد بيرل سوى موضوع «الرواية الصينية» كما نشأت بالفعل فى الصين بعيداً عن أية تأثيرات غربية وخاصة أنها أكدت من قبل أن الشكل الفنى والمضمون الفكرى فى رواياتها قد تأثرا بالرواية الصينية أكثر من تأثرهما بفن الرواية كما عرفه الغرب أو أمريكا بصفة خاصة . وتعتقد بيرل أن أى اتصال بين الرواية الصينية والرواية الغربية سيعود على الأخيرة بالفائدة الجمة لأن تقاليدها الأدبية وجذورها الفكرية والاجتماعية تختلف تماماً . فالرواية الصينية لم تكن أبداً فنا قائماً بذاته كالشعر مثلاً ، بل كانت نشاطاً اجتماعيا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان . لذلك لم ترتبط بطبقة الكتاب أو الأدباء أو المثقفين الأكاديميين . فالشعب بجميع طبقاته كان يمارس هذا النشاط كنوع من التسلية المفيدة التى تتيح له الاطلاع على أكبر قدر ممكن من حكمة الأجيال السابقة .

ولعل ابتعاد الرواية الصينية عن القوالب والمعايير التى أغرم بها المثقفون والدارسون . قد ساعدها على الانطلاق الحر الخلاق . والارتباط بحركة المجتمع وتطور الفكر فيه . لذلك كانت الرواية الصينية نتاجاً للوجدان العام الذى يشترك فيه عامة الناس . ترتب على ذلك أن أصبحت لغة الرواية هى اللغة الدارجة التى يستخدمها الصينيون فى حياتهم اليومية مما أكسبها حيوية وقدرة على تجسيد أحلام الناس . وعندما جاء البوذيون إلى الصين وجدوا أن الأنماط الأدبية الرسمية مثل الشعر والخطب والحكم والأمثال والمستندات التسجيلية والأسطورة الدينية قد انفصلت تماماً عن وجدان الشعب وأصبحت مجرد قوالب صماء فقدت كل المعانى والدلالات التى كتبت من أجلها . لذلك نادوا بأن الحياة تأتى قبل الأدب فى الأهمية وليس من الحكمة فى شىء أن يشكل الناس فكرهم حتى يتمشى مع القوالب التى صبها المثقفون من قبل . فالمفروض أن يحدث العكس بحيث يستمد الأدب كل أصوله من الحياة المستمرة المتجددة .

اتجهت الرواية – على يد البوذيين – إلى المنهج التعليمى الذى يعمل على تحويل التعاليم الدينية إلى سلوك يومى حتى لا تكون مجرد نصوص محفوظة . فقد استغلوا حب الناس للرواية ووضعوا فى طياتها التعاليم التى يريدون بثها بين الناس . ونظراً لأن الأمية كانت متفشية إلى حد كبير بين عامة الشعب . فقد أصبح السرد الروائى وسيلة شائعة فى التجمعات التى تنعقد فى وقت الفراغ وخاصة فى المساء . من هنا بدأت الرواية الصينية تأخذ شكلها المتعارف عليه منذ عشرات القرون الماضية . كانت رواية شفاهية تتناقلها الألسن جيلاً بعد جيل . وتحولت الشخصية النمطية الحافة إلى بشر أحياء يدبون على الأرض ويقنعون كل من يسمع عنهم أثناء السرد الروائى . كانت الشخصيات العنصر الرئيسى بل ربما الوحيد الذى يجذب انتباه المستمعين . كيف تتحرك وتسلك وتفكر وتعيش ؟ أما تسلسل الأحداث والحبكة فلم تكن مثار اهتمام حقيقى . لذلك كانت الرواية تستمر إلى مالا نهاية أو تتوقف فجأة لأن الأمر مرهون كله بمدى ارتباط المستمعين بالشخصية .

كان مضمون الروايات يدور حول الموضوعات المفضلة عند جمهور المستمعين مثل الأساطير والمغامرات والمؤامرات والحروب واللصوص وقصص الغرام . وهناك ظاهرة واضحة فى الصين هى أن الرواية كانت دائماً أهم من الروائى الذى توارى تماماً فى الظل لدرجة أن الروايات التى تناقلتها الأجيال حتى الآن مجهولة المؤلف أو مشكوك فى نسبها إلى مؤلف محدد . فقد حرص الروائيون على تقديم كل ما يمت للرواية بصلة مع الامتناع تماماً

عن التحدث عن آرائهم وأمزجتهم الشخصية . ولعلنا نلاحظ أن هذه الموضوعية الفنية المبكرة التى حققها الروائى الصينى منذ عشرات القرون ، هى نفسها التى يحاول النقد الحديث تحقيقها فى القرن العشرين .

وبصرف النظر عن القيمة الفنية للرواية ، فإن القيمة التسجيلية كانت تطغى فى كثير من الأحيان على كل عناصر الرواية التى تضمنت كل مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فى كل عصر على حدة . فلم يكن الروائى داعياً بشكل محدد لروايته ، بل كان السرد يستمر طالما أن فى المضمون ما يسمح باستمراره . ولم يكن هناك أسلوب خاص ومميز للرواية . ولكنها كانت محتشدة بالكثير من الشخصيات المستمدة من التراث الشعبى والفولكلور القديم . وبالإضافة إلى قوى ما وراء الطبيعة التى تتحكم فى سير الأحداث وحركة الشخصيات عن طريق المعجزات وأعمال السحر ، فهناك روح الدعابة والتهكم التى تغلف المواقف حتى لو كان المضمون جاداًّ .

تعد الرواية الصينية مرآة حقيقية للعصور التى مرت بها ، لذلك تتراوح بين الرومانسية والمثالية والإسراف فى العاطفة وبين الواقعية والتسجيلية التى تنتقل من نطاق الفرد وأحاسيسه إلى مجال المجتمع وتياراته . كانت الرواية تحتوى على الأغانى الشعبية التى يتغنى بها الناس على اختلاف مستوياتهم الاجتماعية ، وكثيراً ما اتخذوا من مضمون الرواية مادة لمسرحية يقومون بتمثيلها . وعندما بدأت الشيوعية فى الانتشار بزعامة ماوتسى تونج فى الثلاثينيات من هذا القرن استخدم الشيوعيون هذا التراث الخصب من الرواية لترويج مبادئهم عن طريق تلوينه وتفسيره فى ضوء العقيدة السياسية الجديدة . فقد أدركوا أن جهاز الإعلام الشعبى الوحيد الذى استطاع أن يعيش فى الصين عشرات القرون المتتالية كان الرواية .

بالطبع لم يهتم الشيوعيون بالجانب الفنى للرواية ، بل اتخذوا منها مجرد وسيلة إعلامية لترسيخ المبادئ الجديدة فى وجدان الجماهير . وطبقوا هذا على الروايات الشعبية المحبوبة والمنتشرة مثل «شيوهو» و«سان كيو» و«هانج لومنج» لكن بيرل بك تقول إن تأثرها كان بالرواية الصينية كما عرفها التراث الشعبى القديم بصرف النظر عن التيارات السياسية الحديثة . ولعل الإنجاز الحقيقى لبيرل بك يتمثل فى أن روايتها كانت بمثابة تطعيم للرواية الغربية الحديثة بتقاليد وأساليب روائية استطاعت أن تقهر الزمن بطول تاريخ الصين الطويل .

٢١ ديفيد بلاسكو — 21 David Belasco

(١٨٥٩ - ١٩٣١)

ديفيد بلاسكو من كتاب المسرح الأمريكى الذين عاشوا حياة مسرحية بمعنى الكلمة . فقد إشتغل بالتمثيل والإخراج والإنتاج والإدارة بالإضافة إلى مهاراته فى التأليف المسرحى . أى أنه جمع بين الصنعة والفن مما مكنه من أدق أسرار هذه الحرفة الفنية التى بهر بها طوال حياته . أراد أن ينقل نفس الانبهار إلى جمهوره فكتب مسرحيات زاخرة بالعواطف الجياشة والأحاسيس المتناقضة ، والصراعات بين الواجب والعاطفة ومن الواضح أنه ترك بصماته واضحة على أجيال كتاب المسرح الأمريكى الذين أتوا بعده ولم يتخلصوا من حبهم لإثارة عواطف الجمهور بأكبر قدر ممكن من الشحنات الدرامية . لكن لا يعنى هذا أنه كان كاتباً رومانسياً يريد أن يجعل من مسرحياته مهرباً لجمهوره من وطأة الضغوط اليومية ، بل كان كاتباً واقعيا يمس المجتمع ولكن بأسلوب الفنان . كان يؤمن أنه يكفى أن يعيش المتفرج حياة المسرح بكل ما تحويه من صراعات وأحاسيس زاخرة بالمعانى والدلالات حتى يدرك الفوضى والتشويش والاضطراب الذى تحتوى عليه حياته العملية . ومن هنا يعمل على تطويرها وتغييرها بحيث تقترب فى معناها ودلالتها من الحياة المسرحية التى يعيشها من خلال مشاهدته للمسرحية .

ولد ديفيد بلاسكو فى مدينة سان فرانسيسكو . وأرسل فى صباه إلى مدرسة تابعة لأحد الأديرة فى مدينة فيكتوريا بكولومبيا البريطانية . وهناك هرب من المدرسة لكى ينضم إلى فرقة جوالة للسيرك . ثم انتقل إلى العمل بفرق المسرح المتجول مما أكسبه خبرة عملية أفضل من أية دراسة نظرية منهجية . وهى الخبرة التى اعتمد عليها فى حياته المسرحية حتى مكنته من إنشاء « مسرح بلاسكو » الشهير فى نيويورك ، المدينة التى قضى فيها زهرة عمره ، وحقق فيها شهرته التى بدأت بمسرحية « قلب ميريلاند » ١٨٩٥ التى تتخذ من الحرب الأهلية الأمريكية مضموناً لها ، وذلك بإيحاء من قصيدة روزهارتويك ثورب « يجب ألا يدق جرس الموت الليلة » ١٨٧٠ . وكان بلاسكو

قد زار ولاية ميريلاند واستمد من مناظرها الواقعية خلفية وصفية تفصيلية لمسرحيته. تقع البطلة ميريلاند كالفرت فى غرام ضابط من ضباط جيش الشمال، وعندما يصدر عليه حكم الإعدام على أساس أن يتم التنفيذ مع دقات جرس الموت، تقوم حبيبته بحيلة بارعة يكون من شأنها أن يتوقف الجرس عن العمل بحيث يفقد الإعدام الشرط المرتبط بتنفيذه.

فى عام ١٨٩٨ أعد بلاسكو مسرحية «زاز» عن المسرحية الفرنسية التى كتبها بييربيرتون وتشارلز سيمون وتدور حول علاقة غرامية بين رجل متزوج وفتاة تعمل فى أحد الأندية الليلية. كانت المسرحية فى ذلك الوقت تعد من أجرأ المسرحيات التى عرضت فى أواخر القرن. وقد قام الموسيقار الإيطالى ليونكافالو عام ١٩٠٠ بتأليف أوبرا معتمداً على قصتها. وواضح من اختيارات بلاسكو لمضامينه أنه يسعى للمثير وجدانياً دون أن يركز على المثير فكريا. ولذلك فإن مسرحياته تشكل النمط العام الذى اتخذته السينما الأمريكية فيما بعد أسلوباً للنجاح التجارى الذى يجمع كل طبقات المجتمع أمام الشاشة.

فى عام ١٩٠٥ كتب بلاسكو مسرحية «فتاة الغرب الذهبى» التى شكلت أيضاً الجو العام لأفلام الغرب الأمريكى أو «الويسترن» فيما بعد. فى هذه المسرحية تدير البطلة «فتاة الغرب الذهبى» حانة ملحقة بأحد معسكرات المناجم فى الغرب القديم. يصف الناقد آرثر هوبسون كوين الفتاة فيقول: إن عملها فى الحانة بين السكارى لم يؤثر إطلاقاً على نقائها وشجاعتها وإخلاصها وعاطفتها البريئة. ويحدث أن يقع فى غرامها كل من مأمور المدينة «الشريف» واحد الخارجين على القانون، لكنها تمنح قلبها للخارج على القانون. وعندما يقرر الشريف الانتقام من الخارج على القانون تتحداه الفتاة أن يلعب معها الورق بحيث إذا خسرت فلابد من القبض على حبيبها المجرم وتنفيذ حكم الإعدام فيه. وبالفعل تلاعبه وتغش حتى تكسب الجولة. ولكن هذا لا ينقذ حبيبها من القبض عليه. وعندما يدرك عمال المنجم كم كان حبها عميقاً له، يطلقون سراحه على الفور، ويرحل الاثنان إلى مكان آخر لبدء حياتهما من جديد. وقد أعجب الموسيقار الإيطالى جياكومو بوتشينى (١٨٥٨ - ١٩٢٤) بالمسرحية بحيث أقام عليها أوبرا بنفس الاسم، وكانت أول أوبرا عالمية تتخذ من مغامرات الغرب الأمريكى مضموناً لها.

فى عام ١٩١١ كتب بلاسكو مسرحية «عودة بيتر جريم» الزاخرة بالخيال والفانتازيا وكل العناصر التى تحلق بالجمهور فى آفاق بعيدة تماماً عن حياته اليومية الضيقة. يقدم بلاسكو بطله جريم عالم النبات العجوز الأعزب الذى يحاول مساعدة ابن أخيه فردريك التافه الذى لا قيمة له على الإطلاق وذلك بأن يستخلص من ابنته بالتبنى كاثرين وعداً بأن تتزوج منه لتأكده من أن أى فتاة أخرى لن ترضى به. ويحدث أن يموت بيتر جريم فجأة فى نهاية الفصل الأول، ولكنه يعود إلى الأرض فى الفصل الثانى وقد صمم أن يمنع أويفك رباط الزواج الظالم الذى تسبب فيه، وجنى به على مستقبل كاثرين. وبالفعل ينجح فى مهمته من خلال المشاهد الخيالية. والحيل المسرحية الماهرة التى جعلت المسرحية من أنجح المسرحيات التى أقبل عليها الجمهور والتى جعلت العاطفة المسرفة التى تحتوى عليها المسرحية مقبولة ومعقولة إلى حد كبير.

وقد اشترك بلاسكو مع كتاب مسرحيين آخرين فى كتابة بعض المسرحيات مثل «قلوب من خشب البلوط»

مع جيمس ا. هيرن عام ١٨٧٩ والتى اقتبسها الإثنان من المسرحية الميلودرامية «بوصلة البحار» للكاتب الإنجليزى هـ . ل . ليزلى الذى كتبها عام ١٨٦٥ وقد تم الاقتباس بدون موافقة ليزلى الذى فشل فى إيقاف عرض المسرحية أو فى منح مسرحيته الأصيلة عنوان «قلوب من خشب البلوط» . وكانت المسرحية الثانية التى أعدها بلاسكو مع كاتب آخر (فرانكلين فايلز) هى «الفتاة التى تركتها ورائى» ١٨٩٣ من نوع الميلودراما التى تدور أحداثها فى موقع من مواقع الجيش فى سايوكس . هناك هجوم للهنود الحمر على وشك أن يقع وقائد الموقع على وشك أن يقتل ابنته كيت حتى ينقذها من هنود السايوكس ، ولكن فجأة يسمع الجميع نفير قافلة الفرسان القادمة لإنقاذ الموقع . ومن الواضح أن عشرات الأفلام الأمريكية قد قامت على هذه الفكرة التقليدية .

ومع الكاتب جون لوثر لونج ألف بلاسكو ثلاث مسرحيات من أشهرها «مدام بترفلاى» ١٩٠٠ وهى فى الأصل قصة قصيرة للونج تدور حول فتاة يابانية تقع فى غرام ضابط من ضباط الأسطول الأمريكى وقد ظنت خطأ أنه تزوجها ، ولكنه يهجرها وتنتهى حياتها بالانتحار . وقد حول الموسيقار بوتشينى المسرحية إلى أوبرا شهيرة بنفس الاسم . وكانت المسرحية الثانية التى كتبها بلاسكو مع لونج «حبيبة الآلهة» ١٩٠٢ وهى تراجيديا رومانسية تتخذ من اليابان خلفية لها مثل «مدام بترفلاى» . نجد الأميرة يوسان مخطوبة إلى رجل لا تحبه . تطلب منه القيام بمهمة مستحيلة تتمثل فى القبض على رجل خارج على القانون وسيئ السمعة يدعى الأمير كارا . وكان كارا قد سبق له أن أنقذ الأميرة يوسان ولكن بدون أن يكشف لها عن شخصيته الحقيقية . والآن تحاول أن تنقذه ولا تفعل ذلك إلا بكشف المكان الذى يختبىء فيه أنصاره . ولكنه يعود إلى أنصاره و يموت محاطاً بجثث الساموراى مفضلاً الموت على الحياة الخائنة . والقصة لها أصل فى التاريخ اليابانى ، وقد نجحت المسرحية نجاحاً باهراً لدرجة أنها عرضت على مسارح العواصم الأوربية مثل لندن وباريس و برلين لفترات طويلة .

كانت المسرحية الثالثة التى كتبها بلاسكو مع لونج هى «ادريا» ١٩٠٤ التى تحتوى على نفس العناصر التاريخية الميلودرامية الرومانسية . تدور أحداثها فى القرن الخامس على إحدى جزر البحر الإدرياتيكى حيث يشتعل الصراع بين أختين من أميرات العائلات الملكية فى ذلك العصر البعيد . وهى مثل مسرحية «حبيبة الآلهة» تتخذ مادتها من التاريخ المسجل بالفعل ، ونجحت كمثيلاتها السابقات . وقد شجع هذا النجاح المتتالى بلاسكو على إنشاء مسرحه الخاص به فى مدينة نيويورك ، وهو المسرح الذى ارتبط بأشهر مسرحياته . كان عدد المسرحيات التى أنتجها حوالى أربعمائة مسرحية كان لها أثر كبير على أجيال الكتاب الذين أتوا بعده ، بل أثرت أيضاً على أساليب الإنتاج السينمائى التى اتبعتها هوليود وخاصة فيما يتصل بنظام النجوم الكبار من الممثلين الذين يشكلون بأسمائهم الضخمة . وشعبيتهم الآسرة منطقة جذب للجمهور . وإذا كان مسرح ديفيد بلاسكو قد افتقد الفكر العميق المتسق إلا أنه لم يفتقر إلى الفن المبهر بكل أجوائه الخيالية وعواطفه الجياشة ، وحيله المسرحية الزاخرة بالإثارة الوجدانية .

٢٢ إدجار آلان بو

22 Edgar Allan Poe

(١٨٠٩ - ١٨٤٩)

يعد إدجار آلان بو من الرواد الأمريكيين الأوائل فى مجال الشعر والنقد والقصة القصيرة . ولم يكن يمارس التأليف الأدبى بنفس العفوية والتلقائية التى اشتهر بها الرواد الآخرون من أمثال هيرمان ميلفيل وتثنائيل هوثورن بل كان واعياً تماماً بالتقاليد الفنية التى تفرق بين ما هو أدب وما هو ليس بذلك . ولهذا يعد بو أيضاً من أوائل المنظرين الأمريكيين فى مجال النقد الأدبى ، وكانت نظراته النقدية من النضج والعمق بحيث استمر أثرها إلى مدرسة النقد الحديث فى أمريكا وأوربا . فهو يحدد الأدب بقوله : إنه نوع من التأليف يكمن تحت ظاهره- المباشر فى اللفظ والمعنى- معنى آخر غير مباشر و يمكن إدراكه تلميحاً لا تصريحاً . وهذه إحدى أساسات النقد الحديث التى تقول : إن الأدب يعتمد على التلميح غير المباشر الذى يشير إلى الموجودات دون أن يقرر و يحدد ما هيتها كما يفعل العلم . ولذلك فالتحديد والتصريح والتقرير المباشر ، كلها أدوات لا تمت إلى المجال الفنى للأدب بصلة . ولم يقف بو بأفكاره النقدية عند حدود النظرية بل انتقل بها إلى حيز التطبيق فى قصصه وأشعاره . هنا يمكن إنجازه الحقيق ككل ، فنحن لا يمكننا الفصل بين نقده وفنه . فإذا أخذنا قصصه القصيرة على سبيل المثال سنجد أنها تشكل عالماً مستقلا بذاته لا ينهض على التصوير المباشر للواقع التقليدى المعاش ، بل يعتمد على التجسيد الرمزى الذى يبلور لنا صراع الجوهر الشعرى الكامن داخل الأديب للتخلص من رواسب هذا العالم المتحلل والمتفتت والمتغير دوماً . وليس الأدب فى نظر بو سوى محاولة الإنسان لاستعادة قدرته على إدراك هذا العالم من خلال الرؤى والأحلام والأطياف التى تصل به إلى كنه الجمال الأزلى والأبدى الذى لا يخضع لمعايير الحياة اليومية المتقلبة .

ولد إدجار آلان بو فى مدينة بوسطن من أبوين كانا يشتغلان بالتمثيل المسرحى . وفى طفولته المبكرة هجر أبوه أمه تاركاً إياها لتموت فى مدينة ريتشموند بفرجينيا ولم يتعد إدجار الثانية من عمره . فأخذه إدجار آلان أحد تجار

ريتشموند إلى منزله لتربيته ورعايته وعمده باسم إدجار آلان بو على الرغم من أنه لم يتبنه رسميا . وكانت زوجة آلان – التى لم ترزق بأطفال – فى منتهى العطف والحنو على بو الذى أفرغت فيه كل عواطف الأمومة المكبوتة داخلها . ولم تترك الأسرة سبيلاً لمساعدة بو إلا وسلكته ، فمكنته من الحصول على التعليم الراقى فى ريتشموند ثم فى إنجلترا . وقد أثبت بو جدارته الدراسية عندما التحق بجامعة فرجينيا التى أحرز فيها تقديرات عالية . ولكنه لم يستمر فيها أكثر من عام لانكبابه على الخمر والميسر مما جعل آلان يضطر إلى التوقف عن دفع مصاريف الجامعة ، وإلحاقه بعمل لكى يرتزق منه ويتعلم الجدية فى الحياة بأسلوب عملى . ولكن طبيعة بو الثورية القلقة جعلته يهرب فى عام ١٨٢٧ إلى بوسطن حيث تمكن من نشر أول ديوان شعرى له بعنوان «تامرلين وقصائد أخرى» ولكنه لم يكتب اسمه على الديوان بل نشره «بقلم بوسطونى» .

تقلبت الأحوال بعد ذلك ببو فخدم لمدة سنتين فى جيش الولايات المتحدة وذلك قبل أن يساعده آلان مرة أخرى فى الالتحاق بكلية ويست بوينت العسكرية . ولكن سرعان ما طرد منها بسبب طبيعته القلقة المتقلبة التى لا يمكن أن تخضع لأى نظام رتيب . وكان غضب آلان من بو هذه المرة صارماً وخاصة أن زوجته التى كانت تحنو على بو ماتت ، وتزوج بثانية لم يكن لبو أى مكان فى حياتها . كان هذا بمثابة القطيعة النهائية بين آلان وبو مما اضطره إلى الاعتماد على نفسه تماماً فى شق طريقه فى الحياة بالأسلوب الذى يلائم شخصيته غير التقليدية . وقد بدأ انكبابه على قرض الشعر عندما نشر تباعاً فى عام ١٨٢٩ كتيبات تحتوى على قصائده ، ثم أصدر قصائده كلها التى يكتبها فى تلك الفترة المبكرة فى طبعة ثانية عام ١٨٣١ . ولم تأت له أشعاره هذه بالشهرة إلى أن نشر أول قصة له بعنوان «مخطوط وجد فى زجاجة» وحصل بها على جائزة القصة التى سلطت عليه أضواء الشهرة ، وأحاطته بلفيف من أصدقاء الأدب ، وفتحت له الطريق للنشر بصفة شبه منتظمة فى مجلة «الرسول الأدبى الجنوبية» ، وفى عام واحد وصل إلى منصب رئيس التحرير .

وفى عام ١٨٣٦ تزوج من ابنة عمه البالغة من العمر أربعة عشر عاماً ، وكعادته القلقة هجر رئاسة تحرير المجلة التى تركها إلى نيويورك . وظل بقية سنوات حياته متنقلاً ما بين نيويورك وفيلادلفيا ، وعاملاً كصحفى أو رئيس تحرير ، أو كمحرر أدبى ، أو مراجع . وكان من الصعب وضع معيار ثابت لنوعية كتاباته التى تراوحت بين الإبداع الأدبى والضحالة الفكرية ، بين الابتكار الأصيل والسطو على أعمال الآخرين مدعياً أنها بقلمه . وبصرف النظر عن هذه التقلبات والفجوات ، فمن الواضح أن إبداعه فى مجال الشعر والقصة كان موازياً لنشاطه فى مجال الصحافة والتحرير إن لم يكن يبزه . وهذا يرجع إلى أنه كان يكتب الأدب للنشر الفورى فى الصحف والمجلات ، ولذلك ارتبط طول قصصه بالمساحة المتاحة لها ينطق هذا على كل قصصه باستثناء قصة «حكاية آرثر جوردون بيم» التى فرض عليه مضمونها ألا يتقيد بمساحة صحفية محددة .

فى عام ١٨٤٠ جمع الكثير من قصصه فى مجلدين بعنوان «قصص الخيال الجامح» وذاعت شهرته فى كل الآفاق الأدبية فى أمريكا عندما نشر قصة قصيرة بعنوان «البقة الذهبية» ١٨٤٣ ، وقصيدة بعنوان «الغراب» ١٨٤٥ . وفى نفس العام ظهرت مجموعتان من القصص والقصائد ، الأولى «حكايات» والثانية «الغراب وقصائد أخرى» . ولكن أحواله الاقتصادية لم تتحسن وماتت زوجته عام ١٨٤٧ بعد مرض طال عليها بفضل

تحالفه مع الفقر المدقع الذى عانت منه . وقد مات بو بعدها عام ١٨٤٩ ولكنه فى فترة العامين المتبقيين من عمره وقع فى الغرام ثلاث مرات متتابعة . وكان يستعد لزواجه الثانى عندما توقف فى ظروف غامضة للغاية فى مدينة بالتيمور ، ووجد فاقد الوعى من جراء السكر الشديد فى أحد المقار الانتخابية ، ومات بدون أن يستعيد وعيه .

ماذا حدث بعد وفاته ؟

كان إدجار آلان بو قد عين روفوس و . جريسوولد منفذاً لوصيته الأدبية ، ومشرفاً على نشر أعماله بعد وفاته ، ولكن الرجل لم يكن أميناً بالمرة إذ أنه بعد يومين فقط من وفاة بو نشر مقالة عنه مليئة بأنصاف الحقائق والإفتراءات الكاذبة . واستمرأ جريسوولد هذه الخيانة وقام بإطالة المقال حتى جعل منها سيرة ذاتية لبو ادعى فيها حصوله على خطابات شخصية من بو قام بنشرها فى الكتاب ، وهذه الخطابات المزورة زاخرة بكل ما يشين بو ويشوه صورته . ولكن أصدقاء بو من الأدباء هرعوا للدفاع عنه فى غيبته الأبدية ، لدرجة أن لونجفيلو الشاعر الذى طالما جرحه بو وشهر به فى حياته ، وجد أن الأمانة الأدبية والموضوعية تحتم عليه الدفاع عن بو . ولكن كان الأثر السيئ الذى تركه جريسوولد سيئا لدرجة أنه استطاع تشويه صورة بو لمدة قرن كامل بعد وفاته حتى صدرت أول سيرة ذاتية علمية موضوعية تحلل حياته وتلقى الأضواء على أعماله . ومع ذلك ظلت شخصية بو أسطورية إلى حد كبير بسبب التطرف الذى لجأ إليه سواء مهاجموه أو مؤيدوه . وقد ساعدت الحياة المتقلبة الغريبة التى عاشها بو على تأكيد هذه السمة الأسطورية .

لم يكن الإنتاج الشعرى لبو وفيراً ، ولكن نوعيته كانت متميزة من حيث الإغراب والتكثيف والرمز كما نرى فى قصائده من أمثال «إلى هيلين» و«الغراب» و«أنابل لى» و«اليانورا» و«أولالوم» . وقد برزت قدرته الفائقة على استخدام الصوت والإيقاع الموحى بالمعنى . كان إحساسه بجماليات الشكل الفنى حادا لدرجة أنه قام بمراجعة قصيدة«الغراب» ست عشرة مرة ، ووضحت هذه المراجعة فى الطبعات التى صدرت للقصيدة بنفس هذا العدد . وقد عمل بو على صقل موهبته الشعرية بوعيه بأصول علم العروض وأكد أن الصوت لا ينفصل أبداً عن المعنى . ولذلك استغل كل أدوات الموسيقى اللفظية مثل التكرار وبداية الكلمات فى البيت الواحد بنفس الحرف ، والحروف المتحركة ذات الإيقاعات المتساوية ، وأصداء الألفاظ والأصوات والقرار ، والكلمات التى توحى أصواتها بمعانيها . وقد استخدم بو هذه الأدوات فى خلق التأثيرات السيكلوجية التى عرف بها جوه الخيالى الزاخر بالحزن والعزلة والغموض والخوف والرعب . لم يكن يهتم كثيراً بالمضمون الفلسفى كما فعل وولت ويتمان مثلاً ، بل ركز كل مهارته فى خلق الحالة النفسية التى تحتوى القارئ تماماً وتنقله على أجنحة الموسيقى إلى عالم سحرى ينتمى إلى دنيا الأحلام والرؤى وأحياناً الكوابيس .

كان بو يعتقد أن للشعر مقدرة على تخليص روح الإنسان من براثن هذه الأرض والتحليق بها فى عالم علوى من الجمال النقى الخالص . فهذه هى الوظيفة الأخلاقية الوحيدة التى يمكن أ ن يقوم بها الشاعر . أما التركيز على الوعظ الأخلاقى فليس من مهمة الشاعر والفنان ، بل إن بو يربأ بالشاعر أن يصور تجارب الحياة اليومية للناس ، لان معنى هذا أنه لن يرتفع عن مستوى الواقع المحدود ، وسيظل أسيره وبذلك تتحول قصائده إلى

نسخ مكررة أو صور مشوهة للواقع نفسه . وبدلاً من أن ينتشل القراء منه – أى من الواقع المحدود – فإنه سيغرقهم فيه أكثر . لا يقصد بو بهذا أن الشعر عبارة عن هروب سلبى من قيود الحياة ، بل يرى فيه سموا إيجابيا يستطيع أن يجعل من الإنسان كائنا أفضل . فالعاطفة التى نشعر بها فى أثناء قراءة القصيدة أسمى بمراحل من العاطفة التى تثيرها فينا حياتنا المادية .

رفض بو الاهتمام بالمضمون الفلسفى فى حد ذاته لأن المنطق العقلى – فى نظره – كفيل بالقضاء على الرؤى اللانهائية التى تنتاب الشاعر . فوجد أن الشاعر قادر على احتواء الكون كله فى قصيدة قصيرة واحدة ، وهى ميزة لا يملكها المنطق العقلى الذى لا يخرج عن الحدود التقليدية للتحليل والتفسير وبلوغ النتائج المحدودة . يرى بو أيضاً أن القصيدة القصيرة أكثر قدرة على نقل الشحنة الشعورية فى أقصر مدة ممكنة ، وبذلك تكون أكثر عمقاً وأثراً فى نفس القارئ ، لأنها لن تستغرق مسافة زمنية ممتدة قد تميع الأثر الحاد الناتج عن التكثيف الرمزى والوجدانى الذى تحتوى عليه القصيدة . وضح هذا الاتجاه الشعرى فى كل قصائد بو التى تقل عن الستين . ولكن عدداً ليس بالقليل منها لم يرتفع إلى هذا المستوى الجمالى الذى أكده بو فى نقده .

وعلى الرغم من عدم تركيز بو على مضمون محدد ، إلا أننا نجد أن اتجاهه الأدبى قد ارتبط بمضمون متميز سواء فى قصائده أو قصصه ، يتمثل هذا المضمون فى مأساة روح الإنسان التى فقدت القدرة على استشفاف رؤى الكون الأزلى والأبدى بسبب قيود المادة التى تحد الإنسان من كل جانب فى حياته الأرضية . حتى مرحلة الطفولة التى يكون فيها الإنسان أقرب إلى روح الكون الذى جاء من غياهبه ، مرحلة عابرة وسريعة لا يدركها الطفل بسبب قصور ملكاته الوجدانية والروحية عن الاستيعاب . أى أن الإنسان حكم عليه بالضياع فى هذه الأرض سواء كان طفلاً أو رجلاً . لذلك تحن روحه دائماً إلى الجمال المثالى الذى مازال يسعى إليه جاهداً ، وغالباً ما يرمز شخص الحبيبة الغائبة أو المفقودة أو الضائعة إلى هذا الجمال المجرد الذى يكاد يموت الإنسان تعطشاً إليه . وضحت هذه الشفافية الرمزية فى قصيدة «القصر المسكون» بينما نجد فى قصيدة «الغراب» بناء دراميا وسرديا متكاملاً على الرغم من أنه لا يشير إلى أى شىء بالتحديد . وقد مدح بو عدم التحديد هذا فى قصائد تنيسون ، لأن «بو» يرى فى الشعر تجسيداً لروح الكون ، وإذا كان من الصعب تحديد هذا الكون اللا متناهى فإنه من المستحيل تحديد جوهر الشعر الذى يرمز إلى الكون ولكنه لا يحدده . فالقصيدة عند «بو» عبارة عن تعويذة سحرية ، أو انطلاقة روحية تحرر الإنسان من كل القيود الأرضية كما نجد فى الفقرة الختامية من قصيدة «إلى ساكنة الجنة» :

«أصبحت كل أيامى سكرات حالم
بينما تحولت أحلام الليل
إلى حيث تشع عيناك الرماديتان .
وحيث تومض خطوات قدميك
فى تلك الرقصات الأثيرية
بجوار تلك الجداول السرمدية»

قصص الإغراب والرعب :

فى مجال القصص تأثر بو بالرواية القوطية التى ازدهرت فى القرن التاسع عشر كثورة مضادة للعقلانية التى سيطرت على القرن الثامن عشر . وهى الرواية المليئة بالأشباح والأصوات الصادرة من عوالم لا تنتمى إلى عالمنا بصلة ، والقصور المسكونة ، والقلاع المهجورة ، والنوافذ التى تومض بضوء لا نعرف مصدره . وهى رواية ترفض بطبيعة الأمر حدود المنطق العقلى التقليدى . وقد استخدم بو أدواتها لكى يحدث فى القارئ أقوى مفعول يمكن أن يهز كيانه من الداخل ، وينطلق به من قيود الحياة اليومية المحدودة . لذلك نجد فى رواياته كل دوافع الرعب والإثارة ممثلة فى القصور الغامضة التى يلفها الظلام ، وتنطوى على أضواء غريبة داخلها ، وغرف ذات ألوان مبهرة ، ومقابر وأجساد مسجاة ، وصليل سلاسل وغير ذلك من إيحاءات عالم ما فوق الطبيعة المادية . كان بو مؤمناً بأن الإنسان يكون أكثر صدقاً وصفاء ونقاء فى حالة الخوف الذى يصل إلى حدود الرعب . و يمكن أن يكون الخوف من وسائل تطهير روح الإنسان من أدران الأرض . فلم يكتب قصص الرعب لأسباب ميلودرامية بحتة بهدف إثارة الفزع فقط . ففى قصته « الحفرة والبندول » يجسد لنا الآلام التى يقاسيها أحد ضحايا محاكم التفتيش فى انتظار عذاب شيطانى سوف يمارس على جسده .

فى قصة « الموعد » يتبع بو نفس أسلوب الرواية القوطية التى تستمد مادتها من أجواء العصور الوسطى سواء فى الحبكة أو الجو . وهذه القصة – على النقيض من معظم قصص بو – تدور حول الحب كعاطفة طبيعية وسوية تمارس بين الجنسين . أما فى قصصه الأخرى مثل « بيرينيس » و « موريللا » و « ليجيا » . فنقابل بطلات لهن جمال غريب وسحر مرعب لا يمكن أن ينتمى إلى عالمنا هذا . ويتميز عقلهن بثقافة رفيعة وذكاء خارق وكلهن يمتن فى سن مبكرة للغاية . أما أبطاله فأرستقراطيون ، أثرياء ، مثقفون انعزاليون ، تطاردهم وصمة غامضة ، وتضعهم أعصابهم المحترقة على حافة الجنون . وعلى الرغم من عدم انتمائهم إلى عالمنا المادى بصلة ، فإنهم ليسوا بأشباح تقليدية ، ولكنهم أرواح تسعى جاهدة لكى تتجسد مرة أخرى وخاصة أن بعضهم دفن قبل موته ، والبعض الآخر يحاول العودة من وادى العدم كما نجد فى قصة « قناع الموت الأحمر » و « سقوط منزل آشر » اللتين تمثلان هذا الاتجاه القصصى الفريد الذى أصر عليه بو .

لم تقتصر كتابات بو على الشعر أو النثر بل كتب ما أسماه النقاد بالشعر المنثور كما نجد فى قصائد « السكون » و « الظل » و « اليانورا » على سبيل المثال . فقد استخدم بو إيقاعات نثرية موجودة فى النطق العادى للكلمات ، مع تلوين درجة الصوت من الرقة إلى الخشونة والعكس . ثم أدمج الإيقاع مع درجات الصوت فى توليفة رمزية تمنح القصيدة شخصيتها المميزة . بذلك تتناقض بعض قصائده تناقضاً مباشراً مع اللغة المسرحية ذات الجرس والإيقاع الفخيم التى وجدناها فى قصة « قناع الموت الأحمر » و « سقوط منزل آشر » على سبيل المثال . وهذا يعنى أن بو كان شاعراً عندما كتب القصة ، وقصصياً عندما ألف القصيدة . ومن السهل تتبع الصور الشعرية والإيقاعات المتميزة فى قصصه ، واقتفاء أثر السرد الروائى فى قصائده . ويبدو أنه كان ينظر إلى إنتاجه الأدبى كوحدة متكاملة تستغل إمكانيات الشعر أو النثر طالما أن رؤيا الكاتب فى حاجة إلى إحداها أو إلى كليهما .

هذه الرؤيا تتجلى فى قصص مثل «دن أمونتيلادو» و«قصة من صميم الفؤاد» و«القط الأسود» التى ينهض مضمونها على جرائم القتل فى شكل فنى قوى ومتدفق ولاهث ، ويدل على قدرة بو على التوغل فى أعماق الطبيعة الإنسانية عندما يتقمصها الشذوذ والإغراب . ومصدر الرعب عنده ينبع من قابلية العقل البشرى للوقوع فى براثن الإجرام والوصول بها إلى أقصى درجات العنف والقسوة والوحشية . ويعتقد بو أن القوة اللاعقلانية غالباً ما تؤدى إلى إلغاء الحدود فى النفس البشرية بين الإنسان والوحش الكامن داخله . ولعل الإغراب الكامن فى هذه القصص يرجع إلى أن بو يقوم بتجديد كل عناصر الشر داخل الإنسان ووضعها تحت أضواء حادة وبراقة . ولذلك مازالت قصصه تنتمى إلى عالمنا هذا ، وتملك من قوة الإقناع الفنى والمنطق ما تفتقده أعماله الغارقة فى شطحات الخيال اللامعقول كما نجد فى «ليجيا» برغم أن بو يعتبرها أفضل أعماله الأدبية على الإطلاق . أما قصصه التى أطلق عليها عنوان «قصص المنطق المحكم» فقد استعرض فيها قدرته على التحليل والتركيب والبناء ، مما كان له أثر كبير على الشكل الفنى للرواية الأمريكية فيما بعد . وتقدم لنا قصة «البقة الذهبية» خير دليل على هذا المنهج الروائى الذى يدور حول البحث عن كنز اعتماداً على الاستقراء والاستنباط والتسلسل المنطقى للأحداث والمواقف .

تشتمل هذه المجموعة أيضاً على قصص بوليسية تصور لنا المآزق التى يقع فيها بطلها المخبر الفرنسى الهاوى دوبان مثل قصة «جرائم فى شارع المشرحة» و«سر مارى روجيه» و«الخطاب المسروق» . وكان بو رائداً فى مجال القصة البوليسية بحيث تأثر به كل من كتب هذا النوع من بعده . بل إن كثيرين من الروائيين البوليسيين كتبوا قصصهم على نفس نسق بو تماماً . ومازال شامخاً عليهم حتى الآن لأنه لم يكن يعنى فقط باكتشاف مرتكب الجريمة ، بل إهتم أيضاً بالخطوات التحليلية والمنطقية التى أدت إلى مثل هذا الاكتشاف . فهو يرى أن كل مجرم يحكمه منطق خاص به ، ونابع من ظروفه وبيئته وسنه وتفكيره ، وعلى المخبر الفرنسى السرى أن يتمكن من تحليل هذا المنطق والدافع وراء الجريمة . بدون هذا التحليل المنطقى يبدو اكتشاف المجرم فى نهاية القصة مصطنعاً ومفتعلاً ودخيلاً على بنائها المحكم .

لم يقتصر بو على كتابة الرواية البوليسية بل كتب أيضاً القصص التى تمزج روح الدعابة والتهكم بالخيال والأحلام ، لكنه لم يكن موفقاً تماماً فى هذا النوع . ومع ذلك نجحت قصصه شبه الكوميدية مثل «المغامرة التى لا مثيل لها لهانزفال» و«وقائع قضية السيد فالديمار» لأن معرفته بالعلوم الحديثة والمعاصرة ساعدته على بناء قصتيه على منهج علمى سليم . لذلك يعتبره النقاد رائداً أيضاً فى مجال الرواية العلمية التى تعتمد فى مضمونها على العلوم التجريبية الحديثة ، وخاصة أن بو استطاع الجمع بين الخيال والعلم وروح الدعابة والتهكم فى وحدة فنية لا افتعال فيها . كانت روح التهكم عنده من الحدة بحيث تهكم من نفسه ومن قصصه المرعبة فى مقالة بعنوان «كيف تكتب قصة من الغابة السوداء» والتى سخر فيها أشد السخرية من المغالاة فى الرعب بهدف اللعب على أعصاب القراء . وهذا يؤكد نظرته الموضوعية النقدية حتى إلى أعماله هو شخصيا . فقد اعترف صراحة أن الرواج التجارى لقصصه كان يقتضى منه الإغراق فى مثل هذا النوع من الإثارة .

أكد النقاد المتحمسون لبو أن إنجازه الحقيقى يكمن فى أعماله التى كان يترك فيها العنان لعقله الباطن لكى تقوم

موهبته العفوية التلقائية بواجبها خير قيام . بناء على هذا المنهج النفسى فى النقد توصلوا إلى تفسيرات وتحليلات لم تكن تخطر على بال بو إطلاقاً . لكن مازالت هذه القضية لم تحسم حتى الآن ولم نعرف هل كتب بو أعماله من وحى خياله المحض الذى لا يخضع لأى منطق عقلى تقليدى ، أو أنه كان مدركاً تماماً لأسرار صنعته الأدبية كما أكد هو مراراً . ومع ذلك فالواقع الفنى لأعماله يوصح أنه استغل كل حيل الخيال وألاعيب المنطق وأحكام العقل فى وقت واحد . ويوجد الدليل على هذا فى مهارته الحرفية الفنية وبصيرته النافذة إلى كل أغوار النفس البشرية المظلمة .

إنجازاته النقدية :

تزيد كتابات بو النقدية فى حجمها عن شعره وقصصه . ولكن معظمها ينصب على عرض الكتب والأعمال الجديدة وهو العرض الذى لم يلتزم تماماً بالحياد الموضوعى بل تأثر بالعلاقات الشخصية المؤثرة فى كل الأوساط الصحفية التى اشتغل بو فيها . ومع ذلك لا تخلو كتاباته هذه من تقديم الكتاب الجدد بكثير من الإنصاف والتشجيع الموضوعى . أما إنجازاته النقدية الحقيقية فتكمن فى نظراته ونظرياته التى كان لها أثر كبير على مدرسة النقد الحديث التى سادت القرن العشرين . فقد شن هجوماً عنيفاً على العنصر التعليمى فى الأدب وأسماه بالهرطقة الأدبية . ولم يعبأ بسيطرة هذا العنصر على أدب من سبقوه أو عاصروه . فالأغلبية ليست دائماً على صواب وخاصة فى مجال الأدب والفن . وقد تأثر بو فى نظريته النقدية بالشاعر الإنجليزى الرومانسى كولريدج . فالشعر فى نظره هو الإبداع الجمالى من خلال لغة الإيقاع ، أما الحقيقة فترتبط بالعقل والمنطق الصارم . ويعنى بالحقيقة العنصر التعليمى ، والعلم التجريبى ، والمنطق العقلانى . وهذه كلها مجرد مواد خام لابد وأن تخضع للتشكيل الجمالى إذا ما اتخذ منها أى عمل أدبى مضمونه ، بل إنها عبارة عن عناصر عارضة لا تشكل الجسم الحقيق للشعر .

والوحدة العضوية فى الشعر تقتضى – عند بو – أن تكون القصيدة قصيرة حتى يستطيع القارئ أن يمتص الشحنة الشعورية فى جلسة واحدة . أما إذا قرأها متقطعة فهذا يعنى تقطيع أوصالها وأعضائها الحية وبذلك يعجز عن تذوق أثرها الكلى . عبر عن هذه الحقيقة النقدية فى مقالتيه «المبدأ الشعرى» و «فلسفة التأليف الأدبى» اللتين حلل فيهما المنهج الإبداعى الذى اتبعه فى كتابة قصيدته «الغراب» وكان محايداً تماماً فى تحليله بحيث لم يحاول الدفاع عن شعره وتقريظه ، وأثبت نظريته فى العلاقة العضوية بين قصر القصيدة وبين كثافة شحنتها ووحدة الإحساس الذى تبثه فى القارئ . يؤكد أيضاً أن هذا هو السبب فى كتابته للقصة القصيرة وإيمانه بأنها أقوى أثراً ومفعولاً من الرواية الطويلة التى يتوه القارئ فى منحنياتها الكثيرة . وقد يفقد الاهتمام بها فى نهاية الأمر . وفى عرضه لكتاب هوثورن «قصص قصت مرتين» يوضح المواصفات المفروضة فى القصة القصيرة بمفهومها الحديث فيقول :

«فى الشكل العام للعمل الأدبى يجب ألا توجد هناك كلمة واحدة ليس لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالبناء الذى قرر الأديب أن يقيمه لعمله» .

تلك هى إحدى بديهيات النقد الحديث الذى يعد بو من رواده الأوائل . لذلك فإن أثره على الأدب العالمى الحديث عميق وعريض لدرجة أن نظريته الجمالية ومهارته الحرفية الواعية أثرتا على زعماء مدرسة الفن للفن وخاصة فى فرنسا بعد أن قام بودلير بترجمة بو عام ١٨٥٢ . فقد كانت كراهية بو للعنصر التعليمى ، وتأكيده على لغة التلميح والإشارة البعيدة عن التحديد ، ومهارته فى الموسيقى اللفظية ، ومزجه بين الانطباعات الحسية ، كل هذا أثر على أشعار فيرلين ومالارميه وأعضاء المدرسة الرمزية بصفة عامة . كما تأثر ديستيوفسكى أيضاً بالواقعية الخيالية التى عرف بها بو وقام بترجمة «القط الأسود» و «قصة من صميم الفؤاد» فى المجلة الدورية التى كان يصدرها . ولعل تأثير بو على الأدب الأمريكى جاء بعد أن اكتشفه الأوربيون . أما قصصه العلمية فقد أثرت إلى حد كبير على روايات هـ . ج . ويلز وجيل فيرن ، بينما تركت قصصه البوليسية بصماتها على روايات آرثر كونان دويل وشكل الاثنان أعلى قمة بلغها هذا النوع من هذا القصص . أما فى قصص الرعب فقد تتلمذ على يديه فيتز جيمس أوبراين وهـ . ب . لافكرافت فى بداية الأمر ثم تأثر به كل من حاول التأليف فى هذا المجال ، وخاصة فى العصر الحديث بعد رسوخ علم النفس ومحاولة الروائيين تحليل أوجه الإغراب والشذوذ التى تنتاب العقل الإنسانى وما سمى بعد ذلك بالعقل الباطن أو اللاواعى .

بالنسبة لموقفه النقدى من عصره ، كان الآخرون يخشونه لحدته وصرامته ولكن لم يفكروا أبداً فى اتباع منهجه واستيعابه لدرجة أن إيمرسون رفضه لأنه «رجل الألاعيب اللفظية الجوفاء» . أما لويل فقد اعتبر ثلاثة أخماس إنتاجه عبقرية محضة لكن الخمسين المتبقيين فكانا كلاماً فارغاً . ولعلها إحدى سخريات بو أن يكون الأديب الوحيد الذى حضر تدشين نصبه التذكارى فى بالتيمور عام ١٨٧٧ هو الشاعر وولت ويتمان الذى تتعارض نظريته وممارسته للأدب تماماً مع بو . ولعل روعة الفن الأدبى تبدو فى قدرته على جمع الأضداد حتى بعد وفاة أحدهما .

* * *

٢٣ كاثرين آن بورتر — 23 Katherine Anne Porter

(١٨٩٠ - ....)

كاثرين آن بورتر من أعلام الرواية القصيرة والقصة القصيرة فى الأدب الأمريكى المعاصر . فهى تتمتع بحس أدبى رفيع وخاصة فيما يتصل بالشكل الفنى . لم تسع فى أى عمل من أعمالها إلى استجداء الشهرة أو الشعبية ، بل حرصت دائما على احترام فنها . لذلك فالمعنى فى قصصها غير مباشر وغير محدد بطريقة تقريرية ، مما أدى إلى تحديد حجم جمهورها من القراء والمتذوقين . فهم غالبا من الصفوة التى تجد متعة فائقة فى اقتناص الدلالات الكامنة وراء المواقف والشخصيات والرموز . وقد تميز أسلوب كاثرين آن بورتر بالحساسية الشعرية التى تلمح ولا تصرح ، ترمز ولا تقرر . كذلك نجحت فى توظيف الرقة الأنثوية فى إضفاء غلالة من الشفافية واللاهاحية على تطور الأحداث حتى تصل بها إلى لحظة التنوير . وإذا كانت ذات وعى اجتماعى عميق ، فإنها لم تركز على الخلفية الاجتماعية بقدر ما جسدت العلاقة المتنافرة بين الفرد والمجتمع وكيف يؤثر كل منهما فى الآخر سواء أراد أم لم يرد . وقد أوضحت أن وظيفة الأدب تتمثل فى قيامه بعملية تقطير للحياة بحيث يصفيها من كل الرواسب والشوائب التى تعكر صفوها وتعتم الرؤية أمام الإنسان الذى يجد نفسه وهو يبتعد عنها تدريجيا بسبب سوء الإدراك المتزايد . فالأدب الناضج هو المنظار الصادق الذى يرى منه الإنسان جوهر الحياة على حقيقته ، أما المظاهر الاجتماعية المؤقتة فلا يهتم بتسجيلها كثيرا لأن مهمته تتمثل فى التكثيف والبلْورة وليس فى التسجيل والتفسير .

ولدت كاثرين آن بورتر فى مدينة إنديان كريك بولاية تكساس ، وتلقت تعليمها فى مدارس الراهبات . بدأت حياتها العملية بإلقاء المحاضرات فى مختلف الجامعات الأمريكية عن الأدب وفنون الكتابة المختلفة وقد ساعدها فى ذلك الخلفية الثقافية العريضة التى حصلت عليها نتيجة لاطلاعها الواسع فى مختلف الآداب . اتصلت أيضا بالحضارة الأوروبية وعاشت فى أوربا فترة مكنتها من إثراء ثقافتها وحسها الأدبى ولكنها ظلت

مرتبطة وجدانيا بالجنوب الذى ولدت ونشأت فيه . كانت من رعيل الأدباء الذى آل على نفسه بلورة حياة أهالى الجنوب فى أعمال أدبية ناضجة ، فساهمت بنصيب وافر فى إحياء الذوق الأدبى فى تلك المنطقة التى اتهمت بحبها للتفرقة العنصرية وامتهان كرامة الإنسان . من أشهر مجموعاتها القصصية « انتعاش يهوذا » ١٩٣٠ ، و« نبيذ الظهيرة » ١٩٣٧ ، و« فرس شاحب ، فارس شاحب » ١٩٣٩ . وهذه المجموعات تحتوى على رواياتها القصيرة الشهيرة : « وفاة قديمة » ، و« نبيذ الظهيرة » و« فرس شاحب، فارس شاحب » . وفى عام ١٩٤٤ أصدرت مجموعتها التالية بعنوان « البرج المائل وقصص أخرى » . لم تكتب أية رواية حتى عام ١٩٦٢ عندما أصدرت روايتها الأخيرة « سفينة الحمقى » .

وكما أثبتت جدارتها فى الخلق الفنى ، أبرزت براعتها أيضا فى النقد الأدبى عندما كتبت مقدمة لمجموعة قصصية لأدباء من أمريكا الجنوبية بعنوان « مهرجان نوفمبر » ١٩٤٢ . وفى عام ١٩٥٢ أصدرت كتابها « الأيام الخوالى » الذى جمعت فيه مقالاتها فى الحياة والفن والأدب ، والتى كتبتها على مدى ثلاثين عاما . فى هذه المقالات برزت نظرتها المحددة إلى الحياة ومعاييرها الناضجة فى الفن والأدب ، وهى المعايير التى استفادت بها فى بلورة أعمالها ومنحها الشخصية المميزة لها ، والتى تتفق فى معظمها مع مبادئ النقد الحديث . خاضت أيضا مجال الترجمة عندما ترجمت مجموعة قصص من الإسبانية ، وأضافت إليها لمساتها الأسلوبية المميزة . وقد وصفت أسلوبها بالثورية التى لا تجارى ، والتوتر الذى يضج بالحياة ، والتميز الذى لا يخطئه أحد . يعتبرها النقاد من أنضج الذين مارسوا كتابة الرواية بمفهومها العلمى الحديث وخاصة فى مجال الرواية القصيرة وتكثيفها ، وتستخدم فى الوقت نفسه قدرة الرواية على التحليل والتركيب ، كما نرى فى رواية « نبيذ الظهيرة » التى تبدو بسيطة فى ظاهرها ، ولكنها مع القراءة المتأنية تتكثف أعماقها ودلالاتها .

تدور أحداث « نبيذ الظهيرة » فى مزرعة لإنتاج الألبان فى تكساس ، يديرها رجل يدعى تومسون غير مقتنع بعمله لاعتقاده أنه من اختصاص النساء ، أما زوجته ايللى فهى عليلة بصفة مستمرة . وبفضل مجهود هيلتون الأجير الجديد الصامت ذى الأطوار الغريبة ، فإن المزرعة تعود إلى معدل إنتاجها الطبيعى . وبعد تسع سنوات من الاستقرار والسلام يصل رجل لا يعرف سوى الالتواء والخداع ويدعى هومرت هاتش ويدرك تومسون حقيقة شخصيته فلا يثق به إطلاقا . يتهم هاتش هيلتون بأنه مجنون هرب من مستشفى الأمراض العقلية ، ويحاول طعن هيلتون بالسكين . وعلى الرغم من عدم وجود أية علامات للطعن أو الجرح فى جسم هيلتون ، فإن المحكمة تحكم ببراءة تومسون من قتل هاتش . لكن الإحساس بالذنب لا يتركه ويطارده فى اليقظة والمنام إلى أن يؤدى به إلى الانتحار تخلصا من هذا الجحيم الأرضى .

تبدو خصائص أسلوب كاثرين آن بورتر فى السرد السلس الشفاف للأحداث مع لمسات تهكمية من تلاعب الأقدار بمصير البشر . لا تلجأ إلى التحليل المسهب ، بل تستخدم الألفاظ والجمل المركزة القصيرة التى من شأنها تقديم أكبر شحنة من المعنى والدلالة وخاصة فيما يتصل بالدوافع السيكلوجية الدقيقة . وبالتالى فهى تجبر القارئ على القيام بدور أكثر إيجابية من دور المتلقى السلبى ، فعليه أن يصل إلى المعنى العام للقصة عن طريق إعمال فكره وتمحيصه لأنه لن يجده جاهزا أمام عينيه . ولعل المساعدة الوحيدة التى تقدمها له المؤلفة تتمثل فى رسمها الحى

والمدهش للشخصيات ، وتجسيدها لكل مستويات الصراع الدرامى . ولا شك أن هذا المستوى المادى الظاهرى للشخصيات والمواقف يتناقض مع المستوى الروحى الذى يبدو أكثر عمقاً ، والذى لا تصرح به المؤلفة بل تلمح إليه من بعيد ، وعلى القارئ أن يجهد نفسه قليلاً لكى يلتقطه .

لا نستطيع أن نفصل بين المضمون الفكرى وبين استيعابها لحياة الجنوب الأمريكى حيث الإحساس الثقيل بالذنب من جراء رواسب نظام الرق ، والهروب إلى الماضى بحثا وراء مثل لم تتحقق ، والارتباط بحياة زراعية بدائية ، والصراع مع الشمال فى حرب أهلية . هذه هى تركة الجنوب المثقلة التى انعكست على كل أعمال أدباء الجنوب . وإذا كانت كاثرين آن بورتر تشارك وليام فوكنر فى هذه الخطوط الفكرية العريضة ، إلا أنها لا تشاركه أسلوبه الرومانسى الحزين . فقد تميز أسلوبها بالانضباط والدقة فى اختيار الألفاظ والمعانى وانعكس هذا بالتالى على شطحات الجنوب وأحزانه بحيث وضعتها فى القالب الفنى الذى يتفادى الرومانسية الساذجة المسرفة فى العاطفة . وكان التساؤل الذى تطرحه دائما فى أعمالها : هل يمكن أن يصلح هذا الماضى ذو الرواسب والعقد لكى يكون نقطة انطلاق للمستقبل ؟ وبالطبع لم تقدم الإجابة المباشرة الساذجة له بل تركت لكل قارئ أن يخرج بالنتيجة التى تتراءى له . وإذا كان فوكنر قد اعتبر الكسل والخمول والضياع واليأس والخطيئة من بقايا عصر البطولة الضائعة فى الجنوب فإن كاثرين آن بورتر تنظر إلى هذه الصفات على أنها عقبات حقيقية فى سبيل إقامة الكيان الروحى للإنسان فى العصر الحاضر .

هناك شخصية رئيسية تعتمد عليها معظم قصصها . هذه الشخصية هى ميراندا التى تشكل علاقتها الحساسة مع عائلتها الأرستقراطية الجنوبية حجر الزاوية الذى تنهض عليه نظرة كاثرين آن بورتر وفهمها الشامل للجنوب . فى القصص الست الأولى فى مجموعة « البرج المائل » تبدو ميراندا مجرد طفلة تتشرب حياة الجنوب عام ١٩٠٣ . قد تبدو هذه القصص مجرد سلسلة حواديت فى الظاهر ، ولكنها مبنية بحرص ووعى شديدين لكى تصل إلى خاتمة يستوعب فيها القارئ المعنى العام لها دون الاعتماد على الحبكة التقليدية ، فنرى علاقة ميراندا بجدتها التى مازالت تعيش فى أصداء الأيام الخوالى حين انقسم البشر إلى سادة بيض وعبيد سود فهى ترنو إلى الماضى الذى تحبه تماما مثل خادمتها الزنجية وذلك على الرغم من أن أيامه كانت زاخرة بالمرارة لكليهما .

تبدأ ميراندا فى استقلالها الفكرى والعاطفى عندما تذهب لتشاهد عرضا بالسيرك ، حيث ترى الحياة على حقيقتها خالية من كل الأوهام والرواسب . وترتسم فى مخيلتها وجوه المهرجين الملطخة وكأنها جماجم موتى ، بينما يبدو العرض كله ممثلا للحياة بكل زيفها وخداعها . تتأكد هذه التجربة النفسية فى وجدان ميراندا عندما يقوم أخوها بسلخ أرنب ميت ويريها الأرانب الصغيرة داخله وكانت على وشك الخروج إلى الحياة . وتنمو شخصية ميراندا بعد أن شحنت برفض هذا النوع من الحياة . لم يكن الماضى بالنسبة لها واحة أحلام وأوهام تلجأ إليها من حين لآخر هربا من وطأة الحاضر ، لسبب بسيط وهو أنها لم تعش هذا الماضى مثل الأجيال القديمة المحيطة بها . ولذلك كانت قضيتها الأولى والأخيرة تتمثل فى كيفية تحقيق وجودها فى الحاضر . وهى قضية ليست سهلة بحكم أنها مجرد فرد واحد له طاقاته المحدودة وإمكاناته القليلة التى ربما لا تساعده فى بلوغ مثل هذا الهدف الحيوى والمصيرى .

فى قصة « وفاة قديمة » نرى ميراندا فى الثامنة عشرة من عمرها . وقد تزوجت – ليس اقتناعا بالزواج – ولكن كمهرب من حياة أسرتها الكئيبة . وعندما نعود إلى بيتها تقول لنفسها « إننى الوحيدة التى ليس لها مكان تستطيع العيش فيه . أين جيلى ؟ أين عائلتى ؟ وأين زمنى الذى لم أجده بعد ؟ » وينتهى بها الأمر إلى رفض كل الروابط التى تشدها إلى عائلتها وزوجها . فقد تحتم عليها أن تقوم باكتشافاتها بنفسها لكى تعثر على المعنى الحقيقى لحياتها . عندئذ ينغلق عقلها تماما – ليس بالنسبة للماضى – ولكن فى وجه الأوهام والأساطير المرتبطة به .

فى قصة « فرس شاحب ، فارس شاحب » تبدو ميراندا أكبر سنا وقد حطمها ماضيها إلى حد ما بحيث فقدت القدرة على الحب . وأصبح تاريخ حياتها يصور إنسانا هزمته القوانين والتقاليد والعادات التى بدأ حياته برفضها . من هنا كان الجانب المأسوى الملازم لشخصيات كاثرين آن بورتر . فهى تحدد هدفها الفنى فى كتابها « الأيام الخوالى » بأنها تحاول اكتشاف وفهم الدوافع والأحاسيس الإنسانية لكى تساعدها على تقطير وبلورة العلاقات والخبرات والتجارب التى يستطيع عقلها أن يستوعبها . لذلك تقول : « لقد اندمجت بكل حماس وسط هؤلاء الأفراد الذين يعيشون فى هذه البقاع الشاسعة التى هاجروا إليها . هؤلاء الذين يتحدون الأقدار ويخوضون الحروب ويبنون الحياة من أجل المستقبل » .

وعلى الرغم من حدة وعيها بالتطور الاجتماعى إلا أنها لم تركز عليه بقدر تسليط كل الأضواء على كفاح الإنسان الفرد . لم تكن حركة المجتمع سوى الإطار الخارجى المحيط بكفاح الفرد ،وبالتالى ابتعدت عن الواقعية الفوتوغرافية لاعتمادها على الدلالات الرمزية الموجودة فى مواقفها الدرامية والتى تنكشف بصفة خاصة فى لحظات التنوير . من هنا كانت الخصائص الفنية والفكرية التى تميزت بها قصص وروايات كاثرين آن بورتر ومنحتها شخصيتها المميزة .

٢٤ جيمس بولدوين | 24 James Baldwin

(١٩٢٤ - ....)

أصبح من عادة الكتاب الذين يقدمون عرضا لرواية جديدة فى الصحف والمجلات ، أن ينهالوا عليها بالمديح والثناء مهما بلغت هذه الرواية حداً كبيرا من التفاهة والسطحية ؛ لأن المسألة – فى هذه الحالة – تدخل فى باب الدعاية التجارية أكثر من باب التحليل الموضوعى . وكان نتيجة هذا أن أعرض المثقفون الحقيقيون عن قراءة الروايات التى تعرض فى الصحف عند نشرها على أساس أن المسألة هى زيف فى زيف ، ولا يصح أن يقعوا ضحايا هذا الاتجاه السطحى ولكن هذا بدوره جنى على الروايات الجيدة التى تتعرض لها الصحف والمجلات بالتقديم فانصرف عنها النقاد والدارسون . من هذه الروايات رواية « سلطان الحب » لجيمس جولد كوزينز التى ماتت فى مهدها بسبب مقالة دوايت ماكدونالد التى نشرت فى مجلة كومنترى ، وكذلك رواية « سفينة الحمقى » لكاثرين آن بورتر التى لم يذكرها أحد بانتهاء السنة التى نشرت فيها .

لكن هناك بعض الروايات التى استطاعت اجتياز هذه المحنة مثل رواية « سيد الذباب » لوليام جولدنج ورواية « حديقة الغزال » لنورمان ميلر . فقد اعترفت بها الطبقة المثقفة ولكن بعد طول إهمال . فيبدو أن انتزاع الاعتراف بالمكانة يحتاج إلى وقت غير قصير . فاستتباب العدالة فى ميدان الأدب يسرى ببطء مخيف قد يموت معه أمل الروائى فى عودة الاهتمام بروايته المجنى عليها . ولعل هذا المعيار ينطبق على رواية الروائى الزنجى الأمريكى جيمس بولدوين التى منحها عنوان « ذلك البلد الآخر » فقد عانت من الإهمال أحيانا ومن التحقير أحيانا أخرى بحيث أصبحت وصمة للمثقف أن يطلع عليها أو يتصفحها أو حتى يتكلم عنها .

لست أحاول بهذه الدراسة أن أرد الاعتبار إلى بولدوين عن طريق إثارة الشفقة عليه . فهو وإن كان ضحية الأحكام النقدية العشوائية ، إلا أنه ليس من الضحايا التى تثير العطف والشفقة وهذا يرجع إلى أن روايتيه اللتين كتبهما فى بداية حياته الأدبية : « اذهب وأخبر الجميع من فوق الجبل » ؛ « وغرفة جايوفانى » قد حصلتا على

قدر من المديح والثناء يزيد كثيرا عن قيمتها الحقيقية وخاصة روايته الثانية . لذلك يعتبر بعض النقاد أن الإهمال الذى قوبلت به رواية «ذلك البلد الآخر» كان على سبيل استتاب العدالة الأدبية التى استعادت من بولدوين جزءا من المديح الذى حصل عليه أكثر مما يستحق . وأيضا فإن هذه الرواية كانت أكبر الروايات الأمريكية الجديدة فى نسبة توزيعها ولذلك لم يتأثر بولدوين كثيرا بهجوم النقاد أو إهمالهم كذلك فإن بولدوين ليس ضحية تستحق الشفقة لأن روايته ليست فوق مستوى النقد . ففيها من العيوب والثغرات ما يمكن أن يهدم أية رواية أخرى من أساسها ، إذا عالجت مضمونا أقل فى الإثارة من المضمون الذى عالجته رواية بولدوين .

الحماس على الجانب الآخر :

لا يعنى هذا الكلام أن رواية « ذلك البلد الآخر » لم تثر حماس أى ناقد بالمرة . وهذا يدل على أن نظرة النقاد إليها لم تكن عدائية بدون سبب موضوعى . فنحن لا ننسى المقالات المتحمسة التى عالجت الرواية مثل مقالة جرانفيل هيك فى مجلة « ستردای ریفیو » . فإذا كان بعض النقاد قد وجد أخطاء فى الحبكة أو البناء ، فى الحوار أو الشخصيات ، فى هذا الانكباب المبالغ فيه والذى يصف المواقف الجنسية بكل تفاصيلها التى تخرجها من مجال الأدب الرفيع إلى ميدان الأدب البورنوجرافى ، فهذا لا يمنع أن هؤلاء النقاد أنفسهم لم ينكروا وجود القوة الدافعة التى تنطوى عليها الرواية . حتى النقاد الذين أهالوا التراب على الرواية عبروا بصفة عامة عن إعجابهم البالغ بمواهب بولدوين الروائية وأنه يحتل مكان الصدارة بين روائيي أمريكا المعاصرين ؛ وأيضا عبروا عن أملهم فى أن يقدم بولدوين روايات أكثر نضجا فى المستقبل .

وجيمس بولدوين من الروائيين المعاصرين الذين لا يكفون عن تشريح النفس البشرية والتوغل داخل أحراشها حتى ولو لم يعجب هذا جمهور القراء الذى تعود على التسلية السريعة . فهو يتخذ من الرواية أداة حاسمة لمواجهة الواقع بكل جهامته ومرارته . فالجنس والموت والشذوذ والتفرقة العنصرية والفقر والجريمة والبؤس ، كلها نغمات رئيسية تتردد بين جنبات رواياته . وهو لا يخجل من معالجة أى مضمون طالما أن هدفه هو اكتشاف الإنسان بكل صراعاته ومتناقضاته . فالخجل – فى نظره – هو نوع من خيانة الأمانة الأدبية التى يحملها كل روائى صادق مع نفسه ومع الآخرين . فالفن الروائى الجميل كفيل بتغيير القبح الحياتى إلى كيان متناغم ومتناسق .

لكن الناقدة إليزابيث هاردويك تصر على اتهامها بولدوين بالبورنوجرافية وخاصة عندما يعالج المواقف الجنسية الصريحة التى تقترب كثيرا من الأدب المكشوف . بل إن الناقد ستانلى إدجار هيمان يؤكد أن انكباب بولدوين على وصف الجنس المكشوف لا يهدف إلى تشريح النفس البشرية ولكنه يرمى أساسا إلى الرواج التجارى . وهذا ينطبق بصفة خاصة على روايته الأخيرة « ذلك البلد الآخر » . ونفس التهمة يوجهها إليه الناقد بول جودمان الذى يقول : إن حياة الجنس فى المدينة المعاصرة هى الموضوع المفضل لدى جمهور قراء التسلية ولذلك يحرص بولدوين على تقديم هذه المشهيات لكى يجلب المزيد من الزبائن . ولكننا نعتقد أن هؤلاء النقاد قد انصبت كراهيتهم على الرواية ليس للأسباب التى ذكروها ، وإنما لنظرة بولدوين القاتمة والقاسية التى

لا تحاول أن تخفف من أعباء الحياة بل تركز العدسة على البشاعة والجهامة والصرامة التى تنطوى عليها الحياة الحديثة . وكان جرانفيل هيكس صادقا عندما وصف الرواية بأنها «عمل من أعمال العنف» وهذا العنف يقع على عاتق القارئ المسكين فى المقام الأول .

ذلك البلد الآخر :

لعل رواية « ذلك البلد الآخر » تجمع كل خصائص الفن الروائى عند جيمس بولدوين . ولذلك فالتعرض لها بالتحليل والتقييم يلقى الأضواء على معالجته لكل من الشكل والمضمون . فى هذه الرواية تستغرق الأحداث والمواقف سنة حاسمة وفاصلة من حياة الشخصيات التى تقطن عالما من تلك العوالم الغامضة التى تعيش تحت سطح الأرض حيث العلاقات الاجتماعية والجنسية من نوع مختلف يتميز بالتشابك والتعدد والتعقيد والشذوذ . من هذه الشخصيات الخمس اثنان من الزنوج : رافوس سكوت عازف الجاز الذى كان مشهورا فى يوم من الأيام . وأخته الصغرى إيدا المغنية ذات الصوت القوى الحزين . أما الشخصيات الثلاث الباقية فهى فيفالدو مور الصديق الحميم لرافوس ، وهو شاب غير متزوج ويمارس الكتابة والتأليف ولكنه لم يحظ برضى أى ناشر حتى الآن . وكاس سلينسكى المرأة التى تشاهد حياتها الزوجية وهى تنهار بين يديها فى حين لا تستطيع أن تفعل شيئاً . ثم الشخصية الخامسة والأخيرة : إريك جونز الممثل المسرحى الذى جاء من الجنوب ويعانى من الشذوذ الجنسى .

اصطلح النقاد على أن شخصية رافوس سكوت من أنضج الشخصيات التى ابتدعها بولدوين من حيث التأثير على القارئ والبقاء فى ذاكرته لمدة طويلة . فقد وقع فى حب فتاة بيضاء من الجنوب تدعى ليونا . وكانت العلاقة مسرفة فى العاطفية والمأسوية لدرجة أنها انتهت بانتحار رافوس وبإصابة ليونا بالجنون ، وبعد موت رافوس وقعت أخته إيدا فى حب فيفالدو . وقد عاشا معاً حياة عاصفة تقترب فى وحشيتها من حياة رافوس وليونا . لكننا نكتشف أن إيدا لم تكن مخلصة لفيفالدو الذى تخونه مع منتج تليفزيونى كان قد وعد بتقديمها على الشاشة الصغيرة والاستمرار فى دفعها على طريق الشهرة والمجد . وعلى الرغم من أن فيفالدو لم يكن مصابا بالشذوذ الجنسى . إلا أنه على سبيل الانتقام السلبى اضطر إلى ممارسته مع إريك جونز . ومن خلال هذه الممارسة أيضا نعلم أنه فى فترة سابقة مارس رافوس نفس الشذوذ مع إريك برغم أنه لم يكن مصابا به أيضا بينما نجد إريك يتخطى حدود عالمه الشاذ ويدخل فى علاقة طبيعية مع الزوجة الفاضلة كاس سلينسكى التى سئمت من زوجها التافه الذى لم تحتمل حياتها معه منذ أن ألف رواية تافهة مثله لكنها حظت بنجاح شعبى كبير ، تسبب فى إصابته بالغرور الذى لا يحتمل

يريد بولدوين أن يخرج من كل هذا بأن التقسيمات البشرية التى تحيل الناس إلى أبيض وأسود لا يمكن أن تقف أمام الرغبات الطبيعية والشاذة على حد سواء . فالطبيعة البشرية تأبى هذه التصنيفات المتعسفة التى يضعها البشر تحقيقا لمآربهم الخفية وعقدهم النفسية . وهذه النظرة الإنسانية الشاملة هى التى جنبت رواية « ذلك البلد الآخر » أن تقع فى محظور الأدب الجنسى المكشوف ، فيصر بولدوين على أن الرواية الجادة هى التى تواجه

الواقع الإنسانى بكل صراعاته دون خجل أو عقد أو رواسب . حتى الأخلاق الاجتماعية التى تعارف عليها البشر لا ترتبط بالتقسيمات العنصرية التى آمنوا بها بفعل رواسب سابقة لا تمت إلى جوهر الإنسانية بصلة . فليس البيض أفضل من السود أو العكس . كلهم بشر يخضعون لنفس الرغبات والآمال والآلام والمعاناة . وحتى ممارسة الحب تظهر أن الحدود المعروفة التى تقسم البشر إلى ذكور وإناث قد يصيبها الاهتزاز بسبب الضغوط الاجتماعية والنفسية التى قد تهبط كاهل الفرد فينحرف عن الطريق السوى للرغبة الطبيعية . ولا شك فإن سلوك الفرد يختلف عن سلوك الآخرين اختلاف بصمات الأصابع . فالنسبية هى التى تحكم نظرة الفرد إلى المجتمع وليست القوالب الفكرية التى سبق صبها . لذلك تتحتم المحافظة على الحب كقيمة نقية فى حياتنا ، لأنه بالتالى قادر على الحفاظ على المجتمع ككيان صحى للإنسان الجديد .

النظرة الليبرالية التقليدية :

قد يقول قائل : إن هذا الخط الفكرى الذى يبلوره جيمس بولدوين ليس بجديد على التراث العالمى للرواية ، لأنه ينبع من النظرة الليبرالية التقليدية تجاه الحياة والإنسان ، لكن الأمر ليس بهذه البساطة . فالجديد فى رواية بولدوين أنه يتعرض للجنس والشذوذ بمنتهى الصراحة ولكنه فى الوقت ذاته يلجأ إلى أسلوب بيوريتانى يتميز بالقسوة والصرامة التى لا ترحم كل الأفكار التقليدية التى تقسم البشر إلى عناصر وألوان . فهو يذهب بالقارئ إلى عالم وحشى رهيب تتحول فيه الرغبات الجنسية إلى آلام مروعة وكوابيس مستمرة ، بحيث يفقد القارئ أى ميل إلى الإثارة التى يهدف إليها الأدب المكشوف والفاضح ، وفى الوقت نفسه تجبر القارئ على مواجهة حقائق الحياة المروعة بكل رهبتها وعنفها . فعلى الروائى أن يواجه عنف الواقع بعنف أشد منه . من هنا كانت نظرة بولدوين الفنية والفكرية تتميز بالجدة والحداثة والبعد عن التقليدية والتكرار . فالفن الروائى – فى نظره – هو السلاح الذى يشهره الإنسان فى مواجهة الواقع المرير .

فإذا كان القارئ لا يؤمن بالتفرقة العنصرية فعليه أن يحيل إيمانه هذا إلى سلوك عملى . وإلا فليذهب إلى الجحيم هو وإيمانه . لذلك فروايات بولدوين لا تستجدى عطف البيض ولكنها تواجههم بسلوكهم العنصرى من خلال تشريح قطاعات المجتمع وسلوك أفراده بلا أدنى رحمة . فهو يبرز القوانين التى تحكم الوجود الإنسانى من خلال تحركات شخصياته وتفكيرهم وعواطفهم دون أن يعظ البيض استجداء لعطفهم على السود ، أى أنه يبلور – دراميا – كيف أن سلوك البيض مضاد لطبيعة البشرية ، ولذلك فإنهم يتحولون – دون أن يدروا – إلى أعداء لها . وعلى هذا يستحيل وجود أى منطق يبرر وجود التفرقة العنصرية . فلا مانع من تزاوج البيض والسود فالحب لا يعرف لونا واحداً ولكنه كل ألوان الحياة مجتمعة . وربما أدى عدم مقدرة البيض على الانفتاح على السود إلى عجزهم التدريجى على الانفتاح على الحياة نفسها وعن الاتصال بالآخرين بصفة عامة . وهذا معناه اقتلاع الحياة الطبيعية من جذورها .

لعل أهم إنجاز لبولدوين فى رواياته بصفة عامة أنه لم يلجأ إلى الوعظ الحماسى برغم أن المضمون قد يوحى إليه بالخطابة المباشرة دفاعا عن حقوق أبناء جلدته . لكن نظرته الفلسفية كانت أشمل من ذلك حيث وجد فى

الدفاع عن السود دفاعا عن البيض فى الوقت نفسه لأن الحياة والحب والجنس ، كلها عناصر لا تحتمل التجزئة أو التفرقة . وأيضا فإن منهجه الفنى فى بناء الرواية اعتمد على أدوات الروائى من خلق للشخصيات وتحريك للمواقف وتجسيد للأحداث وبلورة للحوار . . إلخ ولذلك تميزت تجربته الروائية بالخصوبة الإنسانية والثراء الفكرى .

وبرغم القسوة الصارمة التى يعالج بها بولدوين الواقع المرير ، فإننا نلمح عذوبة خفية وراء المواقف والشخصيات ، فالحياة – برغم كل شىء – شىء رائع يستحق أن نمتلكه وأن نحرص عليه بقدر الإمكان . فهى إذ كانت بمثابة العبء الثقيل أحيانا إلا أنه يتحتم على كل منا أن يحمله ويسير . وتختلف أقدار الناس فى الحياة باختلاف القوة والقدرة على احتمال مشاق المسيرة الخالدة والمتجددة ، وإذا كان هناك أناس من الضعف بحيث يتساقطون فى الطريق فيجب ألا نمنح أنفسنا الحق فى الحكم عليهم بقسوة . وإذا زاد عدد الساقطين فى الطريق ، عندئذ يجب أن نراجع أنفسنا وأن ندرك أن العيب ليس عيب الفرد ولكنه عيب المجتمع الذى يطحن الفرد بدون سبب منطقى ، ومن الواجب أن نجعل المجتمع أكثر ملاءمة لتلبية طلبات الإنسان .

ولكن بولدوين ليس متعاطفا بنفس الدرجة مع شخصياته ففى رواية « ذلك البلد الآخر » يتعاطف مع فيفالدو الكاتب الفاشل فنيا وتجاريا ، بينما ينحاز بلا رحمة ضد ريتشارد – زوج كاس سلينسكى – الكاتب الفاشل فنيا والناجح تجاريا . وأيضا فإن المقاييس التى يطبقها على البيض تتميز بالعقلانية والمنطق بينما تتميز المعايير التى يعامل بها السود بالعاطفة والانحياز . ولكنه بصفة عامة يلتمس العذر دائما للإنسان مما يجعل منهجه الواقعى الصارم يدخل فى نطاق الرومانسية أحيانا . وهذا ليس عيبا ولكنه يضيف من الأبعاد والأعماق ما يخصب عالمه الروائى القلق والمضطرب .

وإذا كان بولدوين قد اشتهر بكتابة المقالات التى نادى فيها بنفس الأفكار التى طاردته أيضا أثناء كتابة الروايات ، فإنه تمكن من التخلص من الأسلوب التقريرى الذى كان كفيلا بتحويل رواياته إلى أبحاث مطولة تعالج نفس القضايا . ولذلك استطاع أن يدخل الرواية العالمية المعاصرة من أوسع أبوابها . فقد استطاع أن يخلق من الشخصيات والمواقف ما يعد إضافة فنية جديرة بالتأمل والدراسة . وذلك أنه التزم بحتميات الفن الروائى وإن كان لم يف بكل متطلباته . ونحن لا نطلب منه الكمال ولكننا نثق فى إصراره على السير فى نفس الطريق من أجل المزيد من الإضافات والإنجازات .

٢٥ جيمس بيردى | 25 James Purdy

(١٩٢٣ - .....)

جيمس بيردى روائى وكاتب قصة قصيرة يهتم ببلورة العلاقة العضوية بين الإنسان والمجتمع فى أعماله . فهو يرى أنها علاقة متبادلة تعتمد على التأثير والتأثر ، وأى نقد يوجه إلى المجتمع لابد وأن يوجه بالتالى إلى الفرد الذى يعد الوحدة الأولى لهذا المجتمع . والقيم التى يفتقدها المجتمع الحضرى المعاصر هى نفس القيم التى داسها الأفراد فى صراعهم اليومى من أجل المكاسب المادية . فمن المستحيل الفصل بين الجزء والكل ، ومن البديهى أنه لا يوجد مجتمع أساسا بدون أفراد . ولذلك يلجأ بيردى إلى منهج رواية الشطار التى ينتقل فيها البطل من مكان لآخر لكى تتجسد أمامنا الأبعاد التى يتأثر فيها بالمجتمع ، والمواقف التى تؤثر فيه بدوره . وعلى الرغم من أن روايات بيردى وقصصه تتناول المجتمع المعاصر بالنقد والسخرية ، إلا أنه من الصعب اعتبارها مجرد روايات اجتماعية تقليدية تلجأ إلى تسجيل الظواهر الاجتماعية طمعا فى إصلاح السلبيات وترسيخ الإيجابيات .

ولد جيمس بيردى فى المنطقة الريفية من ولاية أوهايو ، وهى المنطقة التى استمد منها خلفيته الوصفية فى رواية « ابن الأخ » ١٩٦٠ . تلقى تعليمه فى الغرب الأوسط وبعد حصوله على درجة الماجستير من جامعة شيكاغو سافر إلى الخارج حيث أمضى بعض الوقت محاضرا زائرا فى جامعة مدريد . بدأ حياته الأدبية بنشر مجموعة قصص قصيرة بعنوان « لون الظلام » ١٩٥٧ . وقد حازت اهتمام النقاد والدارسين . ولكن هذا الاهتمام زاد وتضاعف عندما أصدر روايته الأولى « مالكولم » التى يستخدم فيها منهج روايات الشطار لكى يتتبع بطله عبر سلسلة من المواقف المتتالية والمغامرات ذات المغزى . وكان بيردى ينسى نفسه أحيانا كروائى ويتقمص دور المفكر الاجتماعى بحيث يعلق على ضياع القيم فى مجتمع المدينة المعاصرة . فقد كان وعيه حادا بالفروق الأخلاقية الواضحة بين مجتمع المدينة ومجتمع القرية مما يؤثر بالتالى على فكر الفرد وسلوكه .

فى رواية « ابن الأخ » يعود بيردى إلى الخلفية الريفية حيث يتتبع محاولات بطلته آملا لكتابة سجل تذكارى

لحياة ابن أخيها الحبيب الذى جاءها نبأ مقتله . كانت آلما قد اعتزلت الاشتغال بالتدريس وقررت الانزواء بعيدا عن دوامة الحياة التى لم تجد لها معنى . شغلت وقت فراغها بتجميع مادة الكتاب الذى شرعت فى تأليفه . ولكن التطور الفعلى يطرأ على شخصيتها عندما تتكشف لها حقائق كثيرة عن حياة ابن أخيها الشاب ، وتكشف لها فى الوقت نفسه عن مدى الخواء الذى تعانى منه فى حياتها الشخصية . بدأت تنظر إلى وجودها فى ضوء جديد دفعها إلى العودة مرة أخرى إلى خضم الحياة اليومية للمدينة الصغيرة التى تعيش فيها . فقد تسلحت بالوعى الناضج الذى جعلها تتأكد من أن معنى الحياة يكمن فى المواجهة الإيجابية لها . حتى لو أدت هذه المواجهة إلى الموت . أما الحياة السلبية فهى الموت بعينه . وكم من بشر يعيشون على ظهر هذه الأرض ولكن وجودهم عديم الفاعلية تماما بينما مازال يؤثر فينا كثير من الأموات الذين رحلوا عن عالمنا منذ مئات السنين .

تميز أسلوب بيردى باللماحية وسرعة البديهة مع مهارة لغوية فى استخدام الألفاظ وتوظيف الجمل لإحداث الأثر الذى يريده فى نفسية القارئ . ولكى يهرب من قيود التسجيل الاجتماعى المباشر لجأ إلى التصوير السيريالى للمواقف فى بعض الأحيان حتى يمكنه من التوغل فى تيار الشعور واللاشعور عند بطلته ، ومن الخروج من التسلسل الزمنى التقليدى للأحداث . لم يؤثر تعاطفه مع شخصياته على نظرته الموضوعية إلى الشكل العام لروايته بل منح أسلوبه قوة ، وشخصياته حيوية ، ومواقفه سخونة . وخاصة تلك المواقف التى عادت فيها بطلته إلى خضم الحياة اليومية مرة أخرى . وقد يبدو أسلوب بيردى فى الظاهر هادئا متزنا يميل إلى التحفظ ولكننا إذا تعمقنا أبعاده فسنجد أنها صاخبة بانفعالات النفس البشرية وصراعاتها المتناقضة .

وعلى الرغم من نجاح العنصر الدرامى فى روايات بيردى إلا أنه فشل عندما كتب للمسرح مسرحيتين : « الأطفال هم الوجود » و « الشروخ » وهذا يعنى أنه كان قادرا على توظيف الدراما فى الأعمال الروائية أى غير الدرامية ، بينما فشل فى استخدام الدراما فى الأعمال الدرامية . فمثلا نجد أن التطور الدرامى الذى يطرأ على الدوافع السيكلوجية المحركة لكل من شخصيتى آلما وبويد كان نابعا من داخلها ولذلك جاء مقنعا فكريا وفنيا لأن الخلاص جاء نتيجة طبيعية للتطور ، أما فى مسرحية « الشروخ » فقد فرض بيردى الخلاص على شخصياته من الخارج حتى ينهى به المسرحية وبالتالى لم يشعر القارئ أو المتفرج بأى إشباع نفسى أو فكرى . ويبدو أن التحليل النفسى الذى تتيحه الرواية هو الذى ساعد بيردى على الوصول إلى هذا الإقناع أو الإشباع . أما المسرحية بحكم اعتمادها أساسا على الحوار فلا تمنح الكاتب فرصة كبيرة لتحليل أدق المشاعر التى تنتاب الشخصية ، مما يجعل النهاية تبدو فجائية ومفروضة . وكان من الممكن أن يستخدم بيردى المنهج التعبيرى أو السيريالى للوصول إلى نتيجة مقنعة ، وخاصة أنه استخدم نفس الأسلوب فى رواية « ابن الأخ » لكنه لجأ إلى الشكل التقليدى الذى لم يسعفه فى مهمته .

لعل أكبر إنجاز لبيردى يتمثل فى اهتمامه الدائم بالحقائق الكونية الكامنة وراء الأحداث التى تبدو تافهة وعابرة وسطحية . ففى قصصه ورواياته نرى الأم التى تجبر ابنها على حرق صور أبيه الفوتوغرافية ، والشاب الذى يصدم أمه بتربية لحيته . والمرأة التى تشكو دائما من اسم أسرة زوجها ، والزوجة التى تطلب من زوجها العاجز

إحضار غراب لها . كل هذه اللمحات وغيرها قد تبدو مأسوية أو فكاهية ، لكنها تتجمع فى نهاية الأمر لكى تشكل الوجود الإنسانى بكل صراعاته وتناقضاته . يرى بيردى أن كل ما يحدث فى الحياة له دلالة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنظام الكونى كله . ولا يهم إذا كان هذا الحدث تافها أو مهما فى نظر الناس . ولكن على الأديب أن يجسد دائما هذه الدلالة لعله يجعل الناس أكثر قدرة على فهم الحياة .

٢٦ إدوارد بيلامى

26 Edward Bellamy

(١٨٥٠ - ١٨٩٨)

إدوارد بيلامى أديب أمريكى مارس كتابة الرواية كوسيلة فنية لتجسيد رؤيته الاجتماعية التى أراد بها أن يعيد صياغة التركيب الاجتماعى على سبيل التخصص من كل الضغوط التى تهدد الكيان الإنسانى للفرد . يؤمن أنه لا خير فى أدب لا ينشر الحب بين البشر ، ولا يوطد العلاقة بين الله والإنسان . لذلك رفض بيلامى كل آراء كارل ماركس فيما يختص بحتمية الصراع الدموى كنتيجة للحقد الطبقى ، لإيمانه بأن التطور الاجتماعى يمكن أن يتم عن طريق الإصلاح التدريجى الذى لا يحمل فى مراحله عنفا أو حقداً أو يترك من الرواسب ما يمكن أن ينفجر فيما بعد وخاصة إذا لم تكن النفوس صافية . وعلى الرغم من إيمان بيلامى بالاشتراكية وقيامه بالدعوة لها فى روايته ، إلا أنه رفض نموذج الاشتراكية الماركسية التى تجعل الكبت المستمر هو الصورة الوحيدة الممكنة للاستقرار الاجتماعى . فالاستقرار فى هذه الحالة قد يبدو على السطح فقط ، أما باطن المجتمع فيغلى بالصراعات والأحقاد التى يمنعها من الانفجار سطوة الحزب وسلطة الديكتاتور . وبرفضه للاشتراكية الماركسية كان بيلامى أمريكيا بمعنى الكلمة استوعب تراث أمته الذى قام أساسا على احترام الديمقراطية وحرية الفرد .

ولد بيلامى فى مدينة شلالات تشيكوبى فى ولاية ماساتشوستس لعائلة لها تاريخ طويل فى الاشتغال بسلك الكهنوت . وبالرغم من أنه لم يبد حماسا لمذهب دينى معين إلا أن طبيعته المتدينة جعلته يلتزم بالأخلاق التزاما صارما ، ويرفض الانقياد لأى مظهر من مظاهر الحياة المادية . وكان شعاره فى الحياة يتركز فى آية الانجيل التى تقول : إنه إذا أحببنا بعضنا بعضاً فإن الله يسكن فينا . ولعل حبه للإنسان بكل تناقضاته هو الذى دفعه إلى تكريس أدبه للإصلاح الروحى والاجتماعى . لذلك فإن مكانته فى الدراسات الاجتماعية لا تقل - إن لم تزد - عن مكانته فى مجال الرواية . ويبدو أنه لم يكن يفرق بين الرواية كفن والصحافة كحرفة . فكرس قلمه لنفس أفكاره واتجاهاته الاجتماعية سواء فى أعماله الروائية أو فى كتاباته الصحفية .

تلقى بيلامى تعليمه فى كلية يونيون ثم استأنفه فى ألمانيا . وعاد بعد ذلك إلى الولايات المتحدة لكى يدرس القانون ولكنه لم يمارس العمل به إطلاقا بل جرفه العمل الصحفى فانضم إلى هيئة تحرير جريدة « الإيفننج بوست » فى نيويورك . ثم رأس تحرير جريدة « يونيون » التى تصدر فى سبرنجفيلد بما ساتشوستس وبعدها أسس عام ١٨٨٠ جريدة « الديلى نيوز » فى نفس المدينة . وفى الوقت نفسه بدأ ممارسة كتابة الرواية بأسلوب خاص به هو دون أن يقلد النماذج التى سبقته . كانت أول رواية نشرت له مسلسلة عام ١٨٧٩ هى رواية « دوق ستوكبردج » التى اتخذت من ثورة دانيال شايز مضمونا لها . وهى حركة تمرد قام بها عمال الزراعة فى ماساتشوستس بين عامى ١٧٨٦ — ١٧٨٧ وتزعمها دانيال شايز . فقد تقدم مع مجموعة من الفلاحين والزراع بالتماس إلى الهيئة التشريعية لماساتشوستس لكى تصدر قانونا ماليا يخفض الضرائب ، ويوقف الحجز الذى يوقع على الأراضى وفاء للضريبة . واتخذ الالتماس شكل التمرد المسلح عندما قاد شايز فرقة مكونة من ١٢٠٠ من الثائرين ضد الأوضاع الاقتصادية المجحفة . وهاجموا ترسانة الأسلحة فى سبرنجفيلد . ولكن القوات الفيدرالية هبت للنجدة وقضت على التمرد فى مهده . ومع ذلك فقد كانت للثورة نتيجة إيجابية تمثلت فى امتناع المشرع عن تطبيق ضريبة مباشرة عام ١٨٨٧ ، بل خرجت الملابس والأدوات المنزلية والحرفية من نطاق الضريبة نهائيا . أعجب بيلامى بهذه الثورة من أجل العدالة الاجتماعية مما جعله يصبها فى قالب روائى يبرز من خلاله وجهة نظره فى الإصلاح الاجتماعى .

استمر بيلامى فى ممارسة الرواية فكتب « ستة ضد واحد » عام ١٨٧٨ عن رحلة كان قد قام بها إلى هاواى فى العام السابق . ثم كتب روايتين تشتملان على دراسة سيكلوجية عميقة تأثر فيهما بهوثورن الأولى : « عملية الدكتور هايدنهوف» ١٨٨٠ والأخرى : «أخت الآنسة لودينجتون» ١٨٨٤ . لكن شهرة بيلامى كروائى لم تأت إلا بعد كتابته لرواية « النظر إلى الخلف » ١٨٨٨ التى يقدم فيها خطة أو برنامجا محددا من أجل تحسين الواقع ورفع مستواه إلى آفاق عالم المثل . فهى تحكى قصة شاب من بوسطن استيقظ ذات صباح فوجد نفسه فى يوتوبيا أو عالم مثالى لا يمت إلى عالمنا هذا بصلة . والرواية كلها سرد لهذا العالم الوردى الجميل . لم يكن بيلامى أول من تزعم هذا الاتجاه فى الأدب الأمريكى بل سبقه إلى هذا هوثورن الذى كان يميل إلى الإصلاح الاجتماعى والوعظ الأخلاقى مما بدا أثره واضحا فى الملحق الذى ألحقه بيلامى فى نهاية روايته بعنوان « المساواة » كرد على الذين هاجموا إيمانه بالمساواة كنقطة انطلاق نحو عالم أفضل .

تسير أحداث رواية « النظر إلى الخلف » من عام ٢٠٠٠ إلى عام ١٨٨٧ أى فى تجاه مضاد لتيار الزمن ونجحت فى وقتها نجاحا باهرا وما زالت تقرأ حتى الآن ، وخاصة أنه رفض الشيوعية كحتمية للانتقال من الدولة الرأسمالية إلى الدولة الاشتراكية . وقد حاول عشرات من الروائيين تقليد بيلامى فى خلق يوتوبيا فى رواياتهم ، ولكن رواية بيلامى ظلت الرائدة فى مجالها لدرجة أنها كانت السبب فى تأسيس الحزب القومى الأمريكى الذى تبنى مبادئ بيلامى الاشتراكية التى ترفض قيام المجتمع الجديد بأسلوب كارل ماركس . وقد قال الناقد هيوود براون فى مقدمته لطبعة « النظر إلى الخلف » التى صدرت عام ١٩١٧ أن بيلامى نادى بضرورة قيام المجتمع التعاونى ولكن على الطريقة الأمريكية البحتة التى لايمكن أن تتجاهل الكيان الفردى للإنسان .

كان الصدق الفنى رائدا لبيلامى سواء فى كتاباته أو تصرفاته ، فعلى الرغم من أن دور النشر حاولت إغراقه بالأموال حتى يتغاضى عن مبادئه فإنه ظل حريصا عليها ، وخاض حملات صحفية عنيفة على مدى عشر سنوات من أجل نشر أفكاره . وأنشأ مجلة « دانيونيشن » عام ١٨٩١ لكى تساهم فى شرح وتفسير الأفكار التى تبلورت فى روايته « النظر إلى الخلف » . وفى عام ١٨٩٧ كتب دراسته النظرية عن مفهوم « المساواة » عنده وألحقها بروايته وتضمنت نقدا اقتصاديا جريئا للنظام الاجتماعى القائم على حساب الأرباح بصرف النظر عن الاعتبارات الإنسانية . أكد بيلامى أن المساواة هى حجر الزاوية الذى تنهض عليه الدولة الحق . وقد أثرت آراء بيلامى على كثير من المفكرين الذين أتوا من بعده ، ووضعها فى الاعتبار معظم المشرعين الاقتصاديين . أدى هذا بدوره إلى أن كثيراً من نبوءات بيلامى قد تحققت . هذا هو الأساس الذى قامت عليه مكانة بيلامى كروائى أمريكى .

من الواضح أن المضمون الفلسفى عند بيلامى قد طغى تماما على الشكل الفنى فى رواياته فلم يلتفت إليه النقاد . لكن هذا لا يعنى أنها كانت خالية من الجوانب الجمالية . فقد نجح بيلامى فى خلق جو مميز لروايته استطاع به أن يحتوى وجدان القارئ وعقله . وعلى الرغم من أن الخيال البحت كان المادة الخام التى استقى منها مضمونه فإن الرواية كانت زاخرة بالإسقاطات على الحياة المعاصرة مما جعلها مزيجا من المثالية والواقعية فى الوقت نفسه مما منحها خصوبة فكرية وفنية حافظت على حيويتها حتى الآن . من هنا كانت المكانة التى يتمتع بها إدوارد بيلامى سواء فى مجال الرواية أو فى ميدان الدراسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية .

٢٧ صول بيلو

27 Saul Bellow

(١٩١٥ - ....)

صول بيلو روائى أمريكى معاصر من الحاصلين على جائزة نوبل للآداب . كان سابع من حصل من الأدباء الأمريكيين عليها إذ اختارته لجنة نوبل فائزا بها لعام ١٩٧٦ وبذلك انضم إلى قائمة الأدباء الأمريكيين الحاصلين عليها من أمثال سنكلير لويس ويوجين أونيل وإيرنست هيمنجواى وبيرك بك ووليم فوكنر وجون ستاينبك . لكن شهرة صول بيلو العالمية لا يمكن أن ترقى إلى مكانة هؤلاء الرواد بسبب انغلاقه على مضمون رئيسى فى أعماله الروائية ، يعالج فيه حياة الأقلية اليهودية الأمريكية بحكم انتمائه إليها دينيا وفكريا . وهى وإن كانت أقلية مؤثرة للغاية داخل المجتمع الأمريكى ، إلا أنها لا يمكن أن تثير اهتمام القارئ العالمى كما أثارت اهتمامه من قبل المضامين الفكرية التى عالجها لويس وأونيل وهيمنجواى وفوكنر وستاينبك .

ولد صول بيلو فى مدينة لاتشين بمقاطعة كويبك الكندية من أصل روسى يهودى . نزح إلى الولايات المتحدة بهدف الاستيطان منذ أيام الحرب العالمية الثانية ، ثم تلقى تعليمه فى جامعتى شيكاغو ونورث ويسترن بولاية ايلينوى . بدأ حياته الأدبية برواية « الإنسان المتأرجح » عام ١٩٤٤ ، « والضحية » ١٩٤٧ ، و « مغارات أوجى مارش » ١٩٥٣ ، و « عش يومك » ١٩٥٦ ، و « هندرسون ملك الأمطار » ١٩٥٩ ، و « هيرتزوج » ١٩٦٤ وروايات أخرى . كما كتب بعض المسرحيات التى لم تحز أية شهرة . ومع ذلك فقد كان السبب الرئيسى فى النجاح الذى حازته روايات صول بيلو نوعية المجتمع الأمريكى نفسه . فهو مجتمع يفتقر إلى الجذور التاريخية والأصول الحضارية الضاربة فى القدم ، وسرعان ما يبدى إعجابه الشديد بأى مظاهر توحى له بشيء من هذه الجذور والأصول . استغل بيلو هذه الظاهرة فى رواياته بحيث اعتمد فى مضمونها على التراث اليهودى الذى يعود إلى خمسة آلاف عام من التاريخ ، وسانده كبار النقاد بأقلامهم وأصواتهم فى المحافل الأدبية على أساس أنه رافد أدبى يضيف الكثير من الأصالة والعراقة إلى الأدب الأمريكى الذى لا يزيد عمره

عن قرنين من الزمان على أكثر تقدير . وعرف بيلو كيف يركب الموجة تماما فاصطنع نبرة جادة تنادى بأخلاقيات مستمدة من الفكر اليهودى . وكان يبدو فى بعض روايات له وكأنه نبى أتى لهؤلاء القوم البدائيين لكى يعلمهم الحكمة والفلسفة الأصيلة ، كما نجد فى روايتيه الأوليين « الإنسان المتأرجح» ١٩٤٤ و « الضحية » ١٩٤٧ .

والخطأ – فى نظر بيلو – لا يكمن فى بطله اليهودى بقدر ما يوجد فى المجتمع المحيط به . وقد ركب بيلو موجة الهجوم على المجتمع الأمريكى التى أثارتها روايات سنكلير لويس ووليام فوكنر وجون ستاينبك ، ولكن لأغراض غير تلك التى هدفوا إليها . كان هدفهم جعل المجتمع أكثر إنسانية بينما كان هدف بيلو هو تدعيم مكانة الفرد اليهودى فيه من خلال الظهور بمظهر الضحية البريئة مهما حصل على مغانم ومكاسب . وواضح من عنوان « الإنسان المتأرجح» و « الضحية » المدى الذى بلغه بيلو فى تكريس رواياته للدعاية السافرة للمواطن اليهودى الأمريكى الذى يحصل على كل الامتيازات الممكنة ولكنه لا يعترف بهذه الحقيقة أبدا .

إذا أخذنا روايتى « الضحية » و « مغامرات أوجى مارش » للتدليل على فكر بيلو وفنه ، سنجد أن بطله اليهودى ليفينثال فى الرواية الأولى يمثل اليهودى المطحون المضغوط المضطهد الضائع فى مدينة نيويورك التى تجسد المجتمع الأمريكى بكل جبروته وسطوته . ولعل تعاطف القراء الأمريكيين مع بطل بيلو يرجع إلى أنهم يشعرون بنفس الضغط والضياع الذى يسرى فى وجدان أى إنسان عادى يعيش فى المدينة الكبيرة . لكن بيلو يؤكد من خلال كل المواقف والأحداث أن سبب ضياع ليفينثال يعود إلى عقيدته اليهودية وليس إلى الكيان الاجتماعى الرهيب الذى تمثله مدينة نيويورك ، والذى يمكن أن يسحق أى إنسان بصرف النظر عن عقيدته الدينية .

أما فى رواية « مغامرات أوجى مارش » فيدخل بيلو على مضمونه المفضل تنويعة جديدة تتمثل فى بطله اليهودى أوجى الذى يملك من الإمكانيات الشخصية والفكرية والثقافية ما يرتفع به درجات عدة فوق المجتمع الذى يعيش فيه . حتى هفواته وسقطاته ينظر إليها على أنها هفوات وسقطات إنسان عظيم من طينة غير طينة البشر العاديين . فإذا أقدم على السرقة فإنه يسرق الكتب لأنها غذاء القلب والروح . وإذا مارس الدعارة فإنه يقول : إن الإنسان لا يمكن أن يتجاهل حاجته الملحة إلى الحب والتناغم والتلاحم . بل إن بيلو لم ينس أن يلعب بنغمة معاداة السامية التقليدية التى أغرم اليهود بإلصاق تهمتها بكل من يحاول أن يضع أمامهم مرآة صادقة لكى يروا فيها شخصيتهم الحقة . وبذلك لم يخرج بيلو برواياته من الجيتو اليهودى الشهير .

لعل الرواية الوحيدة لبيلو التى تنأى عن العنصرية الضيقة هى رواية « هندرسون ملك الأمطار » التى تنتمى إلى النوع الميتافيزيقى . فهندرسون هنا يمثل الإنسان الباحث عن الحقيقة والحكمة فى كل زمان ومكان . ولذلك كانت هذه الرواية أنضج روايات بيلو فنيا بحيث خلت من الانحياز والخطابة الأخلاقية المصطنعة ، وخرجت من الجيتو اليهودى المغلق إلى المجال الإنسانى الرحب . ولكن تظل رواية « هندرسون » نغمة شاذة بالنسبة للاتجاه الفكرى العام لبيلو .

مغامرات أوجى مارش :

تمثل رواية « مغامرات أوجى مارش » الاتجاه الفكرى الأساسى لبيلو . ففيها يقدم لنا بطله اليهودى فى دور الشطار المغامرين الذين عرفهم الأدب الشعبى فى مختلف بلاد العالم وعلى مر تاريخه . وكأن بيلو بهذا يريد أن يوحى من طرف خفى إلى الأمريكيين بأنهم يملكون الأدب الشعبى العريق فى شخصياته اليهودية وهو مدرك تماما أن الأدب الأمريكى يعد أحدث أدب بين الآداب العالمية العريقة وغير العريقة . لذلك يحيط بيلو بطله أوجى مارش بهالات من البطولة والأمجاد . بل غالبا مايطلق عليه لفظ «الملك» بكل ماتحمله هذه الكلمة من دلالات وظلال . فالعالم كله لا يتسع لهذا الملك الجديد الذى تغلفه مسحة من التراجيديا ممزوجة بالتنويعات الأخلاقية والميتافيزيقية . فكل شيء بالنسبة لأوجى عبارة عن جزء من عالم كبير واسع وممتد ليشمل تيار التاريخ الإنسانى كله بما يحمله من تداخل عضوى بين الأزمان والأجناس والصراعات والتناقضات والإرهاصات . و يمثل أوجى مارش هنا نقطة الالتقاء بين كل هذه العوامل الأزلية والأبدية ، أى أن بطل بيلو اليهودى يشكل بؤرة الحضارات الإنسانية التى تلتقى فيها وتتفرع منها . وهذا ما ينطبق بشكل آخر على ليفينثال بطل « الضحية » .

أما من ناحية الشكل الفنى لرواية « مغامرات أوجى مارش » فهى عبارة عن وجهة نظر البطل فى العالم والكون والأحياء . يبدو البطل مستقلا تمام الاستقلال عن هذا العالم برغم اختلاطه به ، وبالتالى فإنه يعيش حياته بوجهين : أحدهما يظهر به بين البشر العاديين بكل تفاهتهم وسطحيتهم ، والآخر ينظر به إلى الكون الشاسع الذى يتسع لفكره الرحب والشامل . وقد حاول بيلو أن يضفى ملامح الأسطورة على بطله كما نجد فى الفقرات التى تصف النسور ، وكأنه أحد أبطال الإلياذة أو الأوديسا . لكن بيلو فشل فى ذلك فشلا ذريعا بحيث بدت هذه الفقرات دخيلة ومقحمة على بناء الرواية .

أما رواية « هندرسون ملك الأمطار » فتقدم لنا بطلا يرفض حياته الارستقراطية الهانئة فى المجتمع الأمريكى ويهجره إلى أفريقيا فى رحلة لاكتشاف نفسه الضائعة . فالرواية هى رحلة فى وجدان البطل من خلال التحليل النفسى المستمر لخواطره المتداعية . يبدو أمامنا هندرسون رجلا ضخما عنيفا يبحث عن معنى حياته من خلال الأحاسيس المؤلمة على وجه الخصوص . ويدرك تماما أنه غير صالح لمخالطة الآخرين لأنه لم يدرك بعد من هو على وجه اليقين . فمعرفة الآخرين لابد أن تبدأ بمعرفة الذات ، وهندرسون لم يجد ذاته بعد ، وخاصة أن المجتمع الأمريكى المعاصر بدوامته الرهيبة لا يمنح الفرصة للإنسان حتى يجد نفسه أو حتى يبحث عنها . ولذلك كان عليه أن يرحل إلى المجتمع البدائى فى أفريقيا لعله ينأى عن العوامل المعقدة والمتشابكة التى تعوقه من أن يدرك كنه نفسه . فقد كان يطارده إحساس غريب ومرهق ، يجعله يوقن بأن المكان الذى يشغله فى الحياة هو مكان شخص آخر كان من الضرورى أن يشغله هو . ويبدو أمامه عبث الوجود مجسدا فى شخصه هو مما يدفعه إلى مواقف مضحكة ولكن لا معنى لها لأنه لا يجنى منها سوى الندم وتأنيب الضمير .

لكن المواقف التى تبدو فاقدة للمعنى إذا أخذ كل على حدة ، تبدو زاخرة بالإيحاءات الرمزية إذا نظرنا إليها من خلال النص الروائى ككل . فمثلا فى زمن الجفاف وندرة المياه يحاول هندرسون القضاء على الضفادع بحجة أنها

تلوث المياه داخل البرميل ، وتكون النتيجة أنه يفجر البرميل بما فيه من ضفادع . ولكن الحقيقة أنه يريد القضاء على التلوث الذى يشعر به كامنا فى أعماق نفسه وذلك بالتخلص من الضفادع التى يتجسد فيها ركوده وتعفنه . ولا يولد العنف سوى الدمار الذى يأتى عليه كما يأتى على كل أحاسيسه بالتلوث . لقد تمثلت مأساته فى ذلك الخوف من الركود والتعفن لرغبته الملحة فى الحياة التى تملأ إرادتها الجامحة كل دنياه ، لذلك فهو دائم البحث عن مخرج ، وعليه أن يتحرك بعيداً عن عالم الخنازير حين اشتغل بتربيتها ورعايتها ، إلى عالم الأسود حيث كل شىء يبدو على حقيقته الخطيرة التى لا تقبل الجدل . كانت رغبته الملحة والعارمة فى أن ينطلق بكيانه إلى آخر آفاق الوجود حيث يمتزج الجزء بالكل ، والكل بالجزء ويصير الكل واحدا . كانت حياته رحلة خارج أسوار الذات بهدف الاندماج تماما فى حياة الكوكب الذى يعيش عليه البشر.

يؤكد هندرسون أنه كتب على الجيل المعاصر من الأمريكيين أن يسيحوا فى أرجاء المعمورة فى محاولة مستميتة للبحث عن حكمة الحياة . ومن الواضح أن محاولة البحث عن الذات بالخروج عن دائرة الذات نفسها تمثل نغمة أساسية تتردد فى الأدب الأمريكى المعاصر. لذلك نجد أن هندرسون يردد تقرّيبا نفس الكلام الذى قاله من قبل أوجى مارش عندما يوضح موقف الإنسان من الكون فيقول : « لقد علمنا المجتمع المحيط بنا أن البحث عن النبل هو بمثابة الجرى وراء السراب . لكن القضية ليست بهذه البساطة لأن السراب الحقيقى هو فى الابتعاد عن تلك الأحاسيس النبيلة التى لا ترتفع الإنسان فقط فوق مستوى وجوده الحيوانى بل تسمو به فوق كيانه الإنسانى أيضا . فعندما يدرك الجميع أن النبل وهم وسراب فقل على الدنيا السلام . تقول النصيحة التقليدية : كن واقعيا وفكر فيما يمكن عمله فعلا . لكن هذه النصيحة لا تخرج هى الأخرى عن كونها شعارا مزيفا . فأنا لا أستطيع أن أعيش الواقع إلا إذا فكرت فى تغييره . تلك هى العظمة الوحيدة التى يستطيع الإنسان أن يحققها . فالعظمة ليست بالذات المتضخمة ، ولا الكبرياء المزيف ، ولا التعالي على الآخرين . ولكنها فى امتزاج الذات بالموضوع ، والإنسان بالكون . ما أروع أن يبتلع الإنسان الكون كله داخل ذاته . هذا هو الخلود الحقيقى . فى تلك اللحظة يربأ الإنسان بنفسه من أن يأتى بالأفعال الهابطة . بل يتحتم علىّ أنا ألا أفرط فى إنسانيتى وإلا كان من الأفضل أن أقبع فى عقر دارى ولا أتحرك خارجه قيد أنملة . لا تظن بى الجنون عندما ترانى وأنا أقبل الأرض ، فهى أمنا كلنا منها خرجنا وإليها نعود » .

الإنسانية عبء ومسئولية :

والفكرة الأساس التى تسيطر على مضامين بيلو أن الإنسانية ليست مجرد وجود على سطح هذه الأرض ، ولكنها عبء ومسئولية أخلاقية من الطراز الأول . هكذا يبدو بيلو فى أفضل حالاته عندما ينسى أنه يهودى ، وأنه يكتب للبشر جميعا . لكن هذه السياحة الأخلاقية التى تقوم بها شخصيات بيلو لا تقتصر على رواياته فقط بل نجدها فى معظم الروايات العالمية الأمريكية المعاصرة . فقد أصبح الالتزام الأخلاقى ضرورة ملحة للمحافظة على كيان المجتمع . وهذا الاتجاه الفكرى مضاد لذلك الذى ساد فى أمريكا فى العشرينيات وكان يدعو إلى التحرر الأخلاقى وإطلاق الغرائز من عقالها تلبية لنداء الطبيعة . وكانت الروايات الأولى التى كتبها ف . سكوت

فتزجيرالد تجسد هذا الاتجاه وتبلوره . فقد ثارت كل شخصياته ضد الأخلاقيات التقليدية وانطلقت وراء الملذات حتى قضى على بعضها فى نهاية الأمر . وبالمثل فقد هاجمت شخصيات بيلو القيود الاجتماعية النابعة من بيئتها ولكن بحثا عن أخلاقيات جديدة هذه المرة ، أخلاقيات يمكن أن تكون أشد صرامة من سابقتها ولكنها تمنح الإنسان فرصة أكبر لكى يمتحن إرادته ، ويحقق ذاته على مستوى أرقى فى الإنسانية .

وكمحاولة للهرب من الجيتو اليهودى الذى فرضه بيلو على معظم شخصياته ، فقد حاول الاهتمام بقضايا الجنس البشرى على مر التاريخ وليس بقضايا المجتمع الأمريكى المعاصر فقط . ولذلك يعتبر الناقد جاك لودفيج رواية « هندرسون ملك الأمطار » تجسيداً لآراء برجسون ونيتشه فى التطور والارتقاء . فهى رواية تحاول تتبع موقف الإنسان من الكون وألغازه مع تحديد مكانه فيه ، والتركيز فيها على حركة الكون . أما فى رواية « مغامرات أوجى مارش » فالأضواء كلها مركزة على البطل فى مواجهة المجتمع والكون لدرجة أن ناقدا مثل ليزلى فيلدر قارنه بها كلبرى فن بطل مارك توين الشهير . كان قصد فيلدر من هذا هو وضع صول بيلو على نفس مستوى كاتب أمريكا القومى مارك توين . لكن المعايير النقدية الموضوعية توضح أن مارك توين كان أمريكيا بمعنى الكلمة ، فى حين لم يستطع صول بيلو التخلص من الإطار اليهودى الذى أحاط به فنه الروائى .

كانت القضية الأساسية الملحة على ذهن بيلو أنه حاول دائما إحاطة أبطاله بهالة من المجد والعظمة بمناسبة وبغير مناسبة . فى رواية « هيرتزوج » كان البطل خاليا تماما من كل أسباب العظمة ، ومع ذلك نجده يتمسح فى الشخصيات العظيمة المعاصرة فعلا ويقوم بكتابة الخطابات والرسائل إليها . وليست كلها خطابات حقيقية بل بعضها من وحى خياله . وبذلك يمكننا القول بأن معظم أبطال بيلو مصابون بجنون العظمة بطريقة أوبأخرى . على سبيل المثال يظن هيرتزوج فى نفسه مخايل الأهمية والخطورة فيعلن على الملأ أنه سيقف بكل صلابة فى مواجهة كل ذى سلطة يحاول أن يدوس على كبريائه . ونظرا لهذا التطرف والمبالغة فى تصوير كبرياء البطل فإن الموقف انقلب إلى نقيضه وأصبح شخصية كوميدية تصل إلى حد الفارس .

وقد جنى اهتمام بيلو المبالغ فيه بأبطاله على الشخصيات الأخرى حيث بدت كأنها كائنات لا نعرفها ولا نستطيع حتى التعرف عليها . وهذا خطأ فنى غالبا ما يقع فيه الروائى الذى تسيطر عليه فكرة معينة ويحاول تجسيدها بكل الطرق فى شخصية بطله . عندئذ يهمل الشخصيات الأخرى وتتحول إلى مجرد أطياف أو ملامح فى شخصية البطل نفسها . أى أن بيلو نجح فى تقديم أبطال روائيين ولكنه فشل إلى حد كبير فى إبداع أعمال روائية . والسبب فى ذلك عقدته اليهودية التى تحكمت فى نظرته إلى المجتمع والكون ، وكانت بارزة ومسيطرة على الأحداث والمواقف والشخصيات على الرغم من محاولته صبغها بفلسفة كونية شاملة لا تحدها عقيدة أو جنس .

٢٨ ستيفن فنسنت بينيه Stephen Vincent Benét 28

(١٨٩٨ - ١٩٤٣)

ستيفن فنسنت بينيه أديب أمريكى مارس كتابة الشعر والرواية والمسرحية . لكنه اشتهر أساسا كشاعر من خلال قصائده السردية الطويلة التى تبلور الجوانب المختلفة للشخصية الأمريكية . لم يحاول اللجوء إلى الأفكار والمضامين العالمية لأنه وجد كفايته فى تراث الفكر الأمريكى . كان من الشعراء الذين يؤمنون بضرورة خضوع البحور والأوزان لتطور المضمون ، من هنا كان التنوع والتعدد الذى نجده فى توظيفه لهذه الأدوات الشعرية والذى أدى إلى حريته ومهارته فى استخدام التراكيب واللهجات المختلفة طبقا لنوعية الشخصية وتفكيرها وتمشيا مع خصائص الموقف وحتمياته . ولعل هذا الاهتمام بالشخصيات والمواقف يرجع إلى قدرته القصصية التى مكنته من ممارسة الرواية والقصة القصيرة ، والتى ارتفعت ببعض قصصه إلى مستوى عيون الأدب الأمريكى .

ولد ستيفن فنسنت بينيه فى مدينة بيت لحم بولاية بنسيلفانيا . تلقى تعليمه مابين كاليفورنيا وجورجيا وييل وباريس . بدأ حياته الأدبية بسلسلة متواضعة ولكن ناجحه من دواوين الشعر : « خمسة رجال وبومبى » ١٩١٥ ، و «مغامرة صغيرة» ١٩١٨ ، و «السموات والأرض» ١٩٢٠ ، و «موال وليام سيكامور» ١٩٢٣ ، و « نشوة النمر » ١٩٢٥ . ثم حصل على منحة زمالة من مؤسسة جوجنهايم ساعدته على السفر إلى باريس لكى يكمل ملحمته الشهيرة « جسد جون براون » ١٩٢٨ التى فازت بجائزة بوليتزر ، ووضعته فى الصفوف الأولى لشعراء أمريكا . فقد أصبحت هذه الملحمة من كلاسيكيات الأدب الأمريكى لماتحتويه من بانوراما واقعية للحرب الأهلية بكل ماتركته فى الوجدان الأمريكى من عواطف شتى ، ورواسب عميقة ، مما أغرى المخرج والممثل تشارلز لوتون بأن يحولها إلى مسرحية عرضت بنجاح فى نيويورك عام ١٩٥٣ ، ومنذ ذلك التاريخ لايخلو موسم مسرحى منها فى إحدى بقاع الولايات المتحدة على الأقل .

فى عام ١٩٣١ استمر بينيه فى إخراج دواوينه الشعرية فأصدر « مواويل وأشعار » ، ثم «كابوس عند

الظهيرة » ١٩٤٠ ، ثم « النجم الغربى » ١٩٤٣ ، والذى كان أول جزء فى ملحمة أمريكا التى لم يكملها بينيه بسبب وفاته فى نفس العام . وهو الاتجاه الذى كان قد بدأه عام ١٩٣٣ ، عندما كتب «كتاب الأمريكيين» الذى وجهه بصفة خاصة إلى الشباب لكى يعرفوا تاريخ وطنهم وتراثه ، وكان قد كتبه بالاشتراك مع زوجته روزمارى بينيه .

أما عن نشاطه فى مجال النثر القصصى فقد أصدر عدة مجموعات من القصص القصيرة منها على سبيل المثال : « الساعة الثالثة عشرة » ١٩٣٧ ، و « حكايات قبل منتصف الليل » ١٩٣٩ ، و « الدائرة الأخيرة » التى نشرت عام ١٩٤٦ بعد وفاته وتحتوى على مجموعة من أشعاره الأخيرة . ولعل أكبر إنجاز له فى مجال القصة يتمثل فى قصة « الشيطان ودانيال وبستر » التى أصبحت من كلاسيكيات الأدب الأمريكى منذ صدورها عام ١٩٣٧ وتحولت فيما بعد إلى أوبرا وضع موسيقاها دوجلاس مور . وكما كتب بينيه القصة القصيرة كتب الرواية أيضا . ولكنه كان اقل توفيقا ونجاحا ، كما نجد فى رواية « السونكى الأسبانى » ١٩٢٦ ، و « ابنة جيمس شور » ١٩٣٤ . ويقال إن موت بينيه المبكر كان نتيجة لإجهاده الشديد فى العمل الإعلامى فى أيام الحرب .

ولكى نتعرف على ملامح أدب بينيه يجدر بنا أن نستشهد ببعض أعماله الشعرية والقصصية لنرى حقيقة الإنجاز الذى أضافه إلى تراث الأدب الأمريكى . فى ملحمة » جسد جون براون » يجسد بينيه مجرى الأحداث الذى أدى إلى الحرب الأهلية . تبدأ الملحمة بمقدمة عن الرق الذى داس على كرامة الإنسان ثم تتصاعد الأحداث إلى أن تصل إلى الغارة التى يشنها جون براون على معدبة هاربر مما يؤدى إلى إعدامه فى النهاية . لاينحاز بينيه إلى أى جانب من جانبى الصراع بل ينظر إليهما نظرة محايدة مشوبة بروح المأساة والتأثر التى تتجسد خلال اللقطات والشخصيات التى إشتهرت فى الحرب والمعارك الفاصلة التى خاضتها ، والمآزق والصعاب التى تحملها سكان المدن الذين يعيشون فى منطقة الجبهة ، والأحداث التى تجرى على الحدود ، واللحظات الرومانسية العابرة التى سرعان ماتطحنها آلة الحرب الجهنمية والشباب. والرجال الذين خدموا فى الجيشين ثم السلام الذى يفرض نفسه أخيرا على ربوع البلاد . ومن الصور التى لاتنسى فى الملحمة : صورة لنكولن ، وجرانت وستونول جاكسون ، وجيفرسون ديفيز وغيرهم . ومن الواضح أن السرد الروائى فى الملحمة يعتمد على دراسة مستفيضة وإلمام شامل بكل الملابسات الدقيقة التى أحاطت بظروف الحرب وكأن بينيه أراد أن يكتب الإلياذة الأمريكية .

أما بالنسبة لأشهر قصصه فقد كتب بينيه « الشيطان ودانيال وبستر » الذى استخدم فيها مضمون أسطورة فاوست الشهيرة مع صبغها بالروح الأمريكية المحلية ، فالبطل جابزستون فلاح من نيوهامبشير باع روحه إلى الشيطان الذى جاء لكى ينفذ الصفقة المعقودة ويقبض على روح البطل . لكنه يلجأ إلى المحامى الأشهر دانيال وبستر حتى ينقذه من براثن هذا الشيطان الذى تمكن من إغرائه والإيقاع به . ومن خلال دفاعه الفصيح المستميت أمام هيئة المحلفين الفاسدين الشريرين ، يستطيع وبستر أن يحصل لستون على البراءة وإطلاق سراحه ، تجمع القصة بين الخيال والواقع فى توليفة درامية لاتعرف الفصل بينهما ، وإن كان بينيه قد جسد روح التفاؤل الأمريكى الذى يؤكد إمكانية الإنسان . لقهر كل قوى الشر التى تتربص به فقد جاءت النهاية مختلفة عن خاتمة

فاوست الذى يسلم فيها روحه للشيطان طبقا للصك المعقود بينهما والذى لافكاك منه .

فى قصة «نساء السبى» ١٩٢٦ ضمن مجموعة «الساعة الثالثة عشرة» يستخدم بينيه الحادثة الرومانية القديمة التى تغتصب فيها نساء النسبى ، أساسا لقصته . كتبت هذه القصة المثيرة أمام خلفية وصفية مستمدة من مناظر وادى تهينيسى الذى تنتقل إليه عائلة مكونة من سبعة أبناء بعد وفاة الأب والأم والخادمة ويصبح من الواضح أن المنزل فى حاجة إلى العنصر النسائى لكى يستقيم حاله . ويحل الإخوة المشكلة باختطاف سبع عرائس بالجملة . تقابلن معهم فى حفلة راقصة ، وتنتهى القصة نهاية سعيدة تعبر عن روح التفاؤل التى تسرى فى قصص أمريكية كثيرة ولكى نقدر القصة حق قدرها يجب أن نتذوقها على المستوى الفولكلورى البسيط البعيد عن تعقيدات الحياة الحديثة

يبدو أن روح الخفة والمرح كانت تتجلى فى قصص بينيه أكثر من قصائده التى كان يضع فيها كل جديته بل صرامته . فى قصيدة « صلاة ليزيح الله غمة الديكتاتورية » ١٩٣٥ يهاجم بينيه روح الرعب التى أثارها صعود هتلر وموسولينى وستالين إلى المكان الذى يتحكمون منه فى مقدرات العالم . كانت القصيدة شحنة متفجرة من الغضب ، وصورة زاخرة بالرعب مما يحدث فى الدولة الشمولية لهؤلاء المواطنين الذين قد يعارضون النظم الحديدية المفروضة عليهم . نجد نفس الجدية والصرامة فى قصيدة « الملك داود » ١٩٢٣ التى يكتبها بينيه بأسلوب الموال حول القصة المثيرة للخطيئة والتوبة التى ارتكبها النبى داود كما وردت فى سفر صاموئيل الثانى فى العهد القديم . تبدو الخطيئة وكأنها القدر الذى يطارد الإنسان حيثما حل ، ولكن فى استطاعة الإنسان أن يقهرها بسلاح التوبة البتار . وهذا يؤكد نغمة التفاؤل مرة أخرى فى أعمال بينيه حيث يستطيع الإنسان إثبات إرادته . ولعل هذا هو تميز بينيه عن معظم أدباء عصره الذين تركوا العنان للتشاؤم لكى يسيطر على أعمالهم ، لكن تفاؤل بينيه لم يكن ساذجا ومصطنعا بل استمده من ملامح الشخصية الأمريكية التى استطاعت أن تتصدر الحضارة الإنسانية المعاصرة فى مدة لا تزيد عن قرنين فقط .

٢٩ مارك توين | 29 Mark Twain

(١٨٣٥ - ١٩١٠)

مارك توين هو الاسم المستعار لصامويل لانجهورن كليمنز . اتخذه فى أثناء عمله على السفن المبحرة على نهر المسيسبى ، وكان قد سمعه مرارا على ألسنة البحارة عندما كانوا يصيحون معلنين أن عمق النهر تحت السفينة بلغ اثنتى عشرة قدما « اثنان من مقياس الفاثوم » وكان اصطلاح مارك توين يطلق على هذه الدرجة من مقياس العمق . ونظرا للصلة النفسية الوثيقة بين صامويل لانجهورن كليمنز ونهر المسيسبى الذى شكل كثيرا من أعماله الأدبية فيما بعد ، فقد رأى أن يستعير لنفسه اسما يذكره دائما بالنهر الحبيب إلى قلبه . كان ارتباطه بالنهر صورة مصغرة لارتباطه بوطنه الأمريكى الأكبر . فقد رفض مارك توين أن يسير على نهج معاصريه الأمريكيين الذين أغرموا بكل ماهو أوروبى فى الأدب والفن والفكر والثقافه . بل كان يرى أن الأصالة الحقة هى التى تدفع الأديب إلى البحث عن جذور أدبه فى تربة وطنه ، فمن الممكن استيراد أى شىء إلا الأدب والفن . هذا بالإضافة إلى كراهيته المطلقة للنظام الإقطاعى الذى ساد أوروبا فى القرن التاسع عشر وارتبط تاريخيا بتجار الحروب الأثرياء الذين ضحوا بأبناء الوطن فى سبيل مضاعفة ثرواتهم ولعل شخصية جان دارك كانت بمثابة الرمز الأوروبى الوحيد الذى حاز إعجابه وكتب عنه باستفاضة ، وعلى الرغم من روح المرح والدعابة والفكاهة التى إشتهر بها مارك توين ، إلاأنها كانت تحمل فى طياتها تهكما قاسيا وسخرية مريرة من العقائد والنظم الاجتماعية والحكومية التى طالما علمت الناس التفاهة والسطحية والرياء والخداع والجشع .

ولد مارك توين فى مدينة هانيبال بولاية ميزورى التى تقع على نهر المسيسبى . كان أبوه من الباحثين عن الثروة ، والضاربين فى طول البلاد وعرضها ، وقد تشبع مارك توين بروح البحث والكشف وترك المدرسة عندما كان فى العاشرة وانطلق ليعيش صباه وشبابه فى حياة زاخرة بالمغامرات والترحال ، لكنه بعد وفاة أبيه عمل صبيا فى دار للطباعة كانت بالنسبة له مدرسة أخرى إذ أنه قرأ فيها كل ماقامت بطبعه من كتب . وبالفعل بدأ فى هذه

الفترة مراسلة الصحف والمجلات ثم دفعه حبه للترحال إلى الاشتغال بحارا على إحدى عابرات نهر المسيسيبى . ثم جنديا فى الجيش الكونفدرالى فى الحرب الأهلية لمدة أسابيع قليلة ، ثم مراسلا متنقلا فى نيفادا وكاليفورنيا . كان الترحال المستمر منبعا لاينضب لمعرفة الحياة والنفس البشرية فى صورها المتعددة ويعترف أن جميع الشخصيات التى قدمها فى رواياته كانت مستمدة من الأشخاص الذين قابلهم وعمل معهم فى الوظائف الكثيرة التى قام بها فى مختلف الولايات . مكنته هذه الحياة العريضة من الاختلاط بأنماط عدة من البشر ، وبالتالى استطاع أن يتوغل داخل مشاعرهم واكتسب بذلك القدرة على استيعاب روح الفكاهة والسخرية والتهكم التى تقابل حقائق الحياة المرة بابتسامة أوضحكة مدركة لتناقضاتها اللانهائية .

بدأ مارك توين حياته الأدبية بالاشتغال بالصحافة مثل كثير من الأدباء الأمريكيين ، ومن خلال الصور والمواقف واللقطات التى كانت تنشرها له الصحف ، استطاع أن يكتشف لنفسه منهجا أدبيا روائيا خاصا به أدى به إلى كتابة أول رواية له بعنوان « الضفدعة القافزة المبجلة » عام ١٨٦٥ . كانت عبارة عن لوحات متتابعة للمشاهد التى رآها والأشخاص الذين قابلهم . وقد اكتسب شهرة عريضة بعد نشرها فى مختلف جوانب الحياة هناك ، مدته فيما بعد بمادة خصبة لسلسلة قيمة من المحاضرات ألقاها بعد عودته إلى الوطن . تراوحت حياته بعد ذلك بين إلقاء المحاضرات والتنقل بين مختلف البلاد ، ويكفى أن نعرف أنه عبر المحيط الأطلنطى عشرين مرة وقضى ثلاث عشرة سنة بعيدا عن وطنه . وكانت رواياته بصفة عامة الصدى الفنى لتنقلاته سواء داخل أوخارج الولايات المتحدة ، ولذلك تشكل السيرة الذاتية والمشاهدات الشخصية المادة الخام لمعظمها . هذا لايقلل من القيمة الفنية لرواياته لأن رؤيته الفكرية المتميزة ، وروحه الساخرة المتهكمة ، وإيمانه بالتلقائية المتدفقة التى يتحتم وجودها فى السرد الروائى ، كل هذه العناصر جعلت منه رائدا طليعيا فى مجال الرواية الأمريكية . فقد تمكن من أن يمزج بين العناصر المتناقضة والمتنافرة سواء فى الشخصيات أو المواقف أو وجهات النظر بحيث لم تعد مجرد تسجيل لمشاهدات شخصية . لذلك قال إيرنست هيمنجواى : إن كل الأدب الأمريكى ينبع من كتاب « هاكلبرى فن » لمارك توين فهو أفضل كتاب أنتجه الأدب الأمريكى حتى الآن .

رائد الرواية الأمريكية :

يعد مارك توين رائد الرواية الأمريكية بلامنازع . كان أول أديب يبحث عن الأصالة الفنية ولايحاول تقليد الأنماط الأوربية ، وتمكن من بلورة الشخصية الأمريكية من خلال صوره الفنية المتتابعة لوادى المسيسيبى الشاسع الذى يمثل القلب النابض للولايات المتحدة . أما الروائيون الأمريكيون الذين سبقوه مثل هوثورن وميلفيل وهاولز فقد ساروا على نفس النهج الأوروبى فى التأليف الروائى ، وإن كان بعض الروائيين قد ثاروا ضد هذه التبعية إلا أن مارك توين كان يتميز باللامبالاة تجاه الأدب الأوروبى ، ليس عن جهل ولكن بحثا عن جذور الشخصية الأمريكية التى حتمت عليه الالتصاق بوجدان الإنسان الأمريكى وفكره ، وأدى هذا إلى البحث عن أشكال جديدة غير تقليدية . لذلك عندما زار أوروبا لأول مرة وكتب رواية « السذج خارج الوطن » ١٨٦٩ كنتيجة لهذه الزيارة ، لم يكن تأثيرها عليه هذا التأثير الذى تمارسه على الشخص القادم من

منطقة متخلفة حضاريا بحيث يصاب أفقه الضيق بالانبهار والدهشة . بل تمثل تأثير أوروبا عليه فى تلك اللامبالاة التى نظر بها إليها .

كانت هذه النظرة اللامبالية سببا فى هجوم النقاد المغرمين بأوروبا عليه واتهامه بالجهل وضيق الأفق ولكنهم لم يفهموه على حقيقته فقد كان باحثا عن الأصالة القومية . وإذا كانت روح الدعابة والسخرية فى بعض رواياته تميل إلى الخروج عن حدود اللياقة والذوق العام التقليدى . إلاأن هذا لايقلل من قيمة مارك توين على الإطلاق . فقد كان يعتقد أن أول شروط الشخصية القومية تتمثل فى الاستقلال التام والنظرة الموضوعية إلى الشخصيات القومية الأخرى . يقول الناقد برنارد دى فوتو : إن جيلين من القراء لم يفهما رواية « السذج خارج الوطن » الفهم الصحيح . واعتبرا مارك توين مجرد كاتب فكاهى مسل وليس أديبا ذا نظرة ورؤية فنية معينة . ويبدو أن نشأة مارك توين فى أعماق وادى المسيسيبى كانت سببا فى عدم انتمائه الفكرى والأدبى إلى التقاليد الأوروبية . كان الوادى بعيدا عن الساحل الشرقى الموازى لأوروبا . وعندما ذهب مارك توين إلى أوربا كان قد تشبع بمقومات الشخصية الأمريكية الآخذة فى التكوين .

وإذا كان مارك توين قد رفض الانبهار بالشخصية الأوروبية فمن الضرورى البحث عن الأسباب التى جعلته يقتنع بخصائص الحياة الأمريكية كما اختبرها بنفسه . عاش مارك توين صباه فى مدينة هانيبال التى تطل على نهر المسيسيبى وعلى الرغم من صغرها فإنها تعد نموذجا للوادى الكبير بحياته التى تجمع بين النعاس والبهجة والحيوية . كان موقعها الجغرافى سببا فى هذه الحيوية . لأنها كانت على الطريق الذى يربط بين الشرق القديم والغرب البكر . وكان المهاجرون القادمون من أوروبا عبر الساحل الشرقى يتدفقون بالآلاف مارين بهانيبال فى طريقهم إلى سانت لويس التى تقع فى الجنوب على بعد ثمانين ميلا . فى هذه المدينة الصغيرة عرف مارك توين الزنوج والعبيد والمحاربين والقتلة والهاربين من العدالة وعمال السفن والمغامرين الباحثين عن الثراء السريع ، ولكن على الرغم من هذه الحيوية المتدفقة فإن المدينة كانت تتميز بالنعاس والهدوء ، كما يحلو لمارك توين أن يصفها . وبمجرد أن تغادر السفينة المرساة يعود إلى المدينة الهدوء والنعاس والجو الريفى المطمئن .

كانت هذه الخلفية الوصفية التى ميزت أهم أعمال مارك توين مثل « توم سوير » ١٨٧٦ ، و « هاكلبرى فن » ١٨٨٤ ، و « الحياة على ضفاف المسيسيبى » ١٨٨٣ ، لقد كانت نظرة مارك توين إلى نهر المسيسيبى تضاهى نظرة قدماء المصريين إلى نهر النيل . كان المسيسيبى بالنسبة له يجمع بين العذوبة والسلام وأحيانا أخرى بين الحزن والوحدة ، وفى أحيان ثالثة يتجسد فيه الخطر الداهم . وقد انتقلت هذه الأحوال المتقلبة إلى أعمال مارك توين فمنحتها بدورها كثيرا من الحيوية والتدفق . ونجح فى تجسيد الحياة من خلال المزج العضوى بين الشخصيات والمشاهد ، وبذلك تحولت الخلفية الوصفية إلى عنصر حى نابض بالرؤية الفكرية والفنية .

الخلفية الثقافية العريضة :

يندهش الكثيرون عندما يعلمون أن عمل مارك توين فى شبابه المبكر فى إحدى المطابع قد أتاح له فرصة للمعرفة والثقافة لاتتيحها المدارس والمعاهد النظامية . استطاع أن يهضم الأدب الإنجليزى كله ولم يتعد سنوات

المراهقة بعد ، كما قرأ فى التاريخ والفلسفة وتمكن فيما بعد من إجادة عدة لغات من تلقاء نفسه . وهذا يدحض التهمة التى حاولَ بعض النقاد إلصاقها به ، وادعوا أنه جاهل ضيق الأفق لايكتب ولايسجل إلامايشاهده فقط . ففى رواية « هاكلبرى فن » مثلا نجد تأثرا برواية « دون كيشوت » وخاصة فى سخريته من البطولات الرومانسية التى وردت فى روايات السير وولتر سكوت وأيضا فى عنصر البيرليسك الذى يقلد مواقف شكسبير وشخصياته بأسلوب مثير للضحك . كان من المحتمل أن تتقيد عبقرية مارك توين باعتبارات شتى فى حالة تلقيه تعليما منتظما . ولكن ثقافته الذاتية المتنوعة شكلت مع فكره غير التقليدى مزيجا لانظير له من النظرة الشاملة للمجتمع والإنسان ، ومن الأسلوب المتفرد الذى لايكتبه إلامارك توين .

لعل أكبر خاصية اشتهر بها هى سرعة بديهته ولماحيته المرحة فى رواياته ولكن قد يخفى على البعض أن فى إمكانه الانتقال فى لحظة واحدة فقط من الدعابة المرحة إلى السخرية المرة . ومن يتعمق فى أدبه يكتشف أن عناصر الكآبة والحزن واليأس كانت أعمق وأشمل من روح الفكاهة التى اشتهر بها . ويبدو أن هذه الروح المرحة ظاهريا كانت مهربه الوحيد من الوقوع فى براثن اليأس المطلق المؤدى إلى الجنون . لكنها لم تطمس رؤيته الواضحة والمحددة لجوهر المأساة الذى ينطوى عليه هذا الكون ويشكل تردده بين الدعابة المشرقة والمرارة اليائسة المفتاح الرئيسى لفهم أدبه كله . لذلك لايعد مارك توين بالبساطة والسهولة التى يعتقدها البعض فى رواياته . فهذه نظرة القراء السذج الباحثين عن التسلية المؤقتة والإضحاك السريع . ورواية مثل « هاكلبرى فن » فى نظرهم ليست سوى صورة مرحة لمرتع للأوغاد على نهر المسيسيبى . ولكن الذى يتعمق فى قراءتها سيكتشف أن روح الدعابة والمرح الظاهرية تحتوى على جهامة مظلمة تبلغ حد المأساة . ويكفى وجود ينجر جيم طريد المجتمع وضحيته ، والذى يضارع فى بطولته بطولة هاكلبرى فن نفسه .

كان كلما تقدم العمر بمارك توين ، كانت روح المرارة تطغى على كل ماعداها من عناصر أخرى فى الرواية . فقد تحول مرح « توم سوير » إلى كآبة « الرجل الذى أفسد هايدلبرج » التى يهاجم فيها الرياء والتفاخر والثقة المزيفة بالنفس وغيرها من السلبيات التى تعتور الشخصيات فى المجتمع الإقليمى المحدود . كان مارك توين قد حدد موقفه الفكرى من خلال تأييده للحرية الفردية فى مواجهة بطش النظام الاجتماعى . ويبدو أنه كان متأثرا إلى حد كبير بالكاتب الإنجليزى جوناثان سويفت مؤلف « رحلات جاليفر » . فقد عذبته حيرة الإنسان فى الكون ، وبرز هذا العذاب فى كتاباته الأخيرة مثل « الرجل الذى افسد هايدلبرج و « ماهو الانسان » التى نشرت عام ١٩٠٦ بدون اسمه عليها ، ثم « الغريب الغامض » التى نشرت عام ١٩١٦ بعد موته . كان الإنسان فى نظره ذلك الغريب الغامض حتى بالنسبة لنفسه وليس بالنسبة للكون فقط .

لم تكن نظرة مارك توين ناقمة على الحياة فحسب ، بل كانت ناقمة أيضا على نفسه وحتى على أعماله الأدبية . كان يحس فى كثير من الأحيان أنه مهماكتب فلن يعبر عما يجيش بصدره تجاه الكون والأحياء . لذلك كان على وشك أن يتوقف فى أثناء كتابة « هاكلبرى فن » وأن يتخلص مماكتبه بالفعل . وكانت النتيجة أنه لم يتمها إلابعد ست سنوات من التوقف المتردد والمحير . عاد إلى تكرار هذه العملية المقلقة فى أعمال أخرى تركها بدون أن تكتمل ، ولم ينشر معظمها حتى الآن ، وعلى الرغم من الرؤية المحددة التى تميز أعماله وتدمغها بطابع خاص

بها . فإن حيرته المعذبة النابعة من عموض الكون وتعقيده ، منعته من الوصول إلى فلسفة ناضجة متكاملة ترى الحياة كلها فى شمولها من خلال نظرة موضوعية لاتتعلق بالأمل أوتهرب من اليأس . ولعل الفلسفة المحددة التى وصل إليها فى أواخر حياته قد تمثلت فى الحتمية القدرية التى تؤكد أنه لايوجد اختيار حقيقى للإنسان فى هذا الكون ، وأن عليه أن يرضخ لكل ماتأتى به الأقدار .

هناك ظاهرة واضحة فى روايات مارك توين وهى أنها تكاد تخلو من الشخصيات النسائية الآسرة . وباستثناء « الذكريات الشخصية لجان دارك » التى نرى فيها إعجاب مارك توين البالغ بشخصية جان دارك ، فإن عالمه هو عالم الصبية والشباب والرجال . لكن يبدو أيضا أن سبب كتابته عن جان دارك أنه استغل خلفيته الثقافية العريضة فى مجال التاريخ لكى يجسد موقف الإنسان تجاه الكون من خلال شخصيتها الآسرة . وهذه الخلفية التاريخية لعبت دورا حيويا هاما فى روايات مثل « الأمير والفقير » ١٨٨٢ و « يانكى من كونيتيكت فى بلاط الملك آرثر » ١٨٨٩ اللتين قدم فيهما صورة خيالية زاخرة بالتهكم الساخر والإسقاطات الواقعية من خلال إنجلترا تحت حكم الملك آرثر . أى أن سياحة مارك توين لم تقتصر على الجغرافيا بل انطلقت إلى التاريخ لكى تنتقل من عصر إلى آخر . وهذا يدل على تنوع اهتماماته الفكرية والفنية .

تتمثل الإنجازات الحقيقية التى أضافها مارك توين إلى الأدب الأمريكى فى أنه جعل من اللهجة الأمريكية الدارجة لغة تصلح للحوار الأدبى بعيدا عن القوالب اللغوية التقليدية التى وفدت إلى الأدب الأمريكى من أوروبا . كما استطاع أيضا أن يحطم التبعية الأمريكية لأدباء أوروبا الذين تعودوا على اعتبار الأدب الأمريكى مجرد محاولات ساذجة لقوم قليلى الحظ فى الثقافة والفكر والمعرفة . وغاية مناهم أن يقلدوا الأنماط الأوروبية . وإذا كان كوبر وإرفنج وبو ويتمان قد مهدوا الطريق نحو الشخصية المستقلة للأدب الأمريكى . فقد نجح مارك توين فى إرساء تقاليد هذه الشخصية وإجبار العالم الخارجى على النظر إليها بعين الاحترام ، ومازالت رواياته حتى الآن من أكثر الروايات رواجا فى أوروبا بصفة خاصة والعالم الذى يتحدث الإنجليزية بصفة عامة . فقد اكتشف الناس الجانب الجاد والخطير الكامن وراء مرحه الظاهرى . ويكفى للتدليل على جديته تأكيده العملى الذى أوضح للأمريكيين أن استقلالهم الحقيقى عن إنجلترا وأوروبا لن يكتمل إلابالاستقلال الفكرى والفنى .

كانت النظرة الموضوعية هى السمة المميزة لمعالجة مارك توين لشخصياته . فعندما هاجم التأثير الأوروبى على الأمريكيين لم تأخذه الحمية لكى يدافع عن كل ماهو أمريكى سواء كان إيجابيا أوسلبيا بل وقف بالمرصاد لكل السلبيات المرتبطة بالشخصية الأمريكية ، وسخر كل أسلحته فى السخرية القاسية والتهكم المرير فى تعرية كل هذه السلبيات مثل الجهل ، والعجرفة ، والعنجهية ، وضيق الأفق ، والثقة المزيفة بالنفس ، وسيطرة القيم المادية على كل ماعداها من قيم إنسانية أخرى . وقد تقبله القراء بسعة صدر بسبب روح الدعابة المشرقة التى تبدو وكأنها تهاجم هذه السلبيات فى رفق ولين ، بينما باطنها ينطوى على هجوم كاسح لكل القيم المزيفة التى يتخذ منها الأمريكيون أساسا لتفكيرهم وسلوكهم . هذا مانجده فى رواية «السذج خارج الوطن» على سبيل المثال حيث يصف فيها زيارة له مع أصدقائه الأمريكيين إلى كل من روما وجنوا . هناك يسمعون لأول مرة فى حياتهم باسم مايكل انجلو على لسان مرشدهم السياحى فى الفاتيكان . وعندما تبدأ الجولة فى روما يعودون إلى تعذيب

مرشدهم بنفس الأسئلة الجاهلة الغبية عن مايكل إنجلو . ويدور الحوار كالآتى :

« لقد أرانا المرشد شكلا لإنسان وقال : إنه تمثال من البرونز

فنظرنا إليه بلامبالاة ثم سأله الطبيب الأمريكى : هل هو تمثال لمايكل أنجلو ؟

جاءت إجابة المرشد بالنفى .

قادنا المرشد إلى حلبة المؤتمرات الرومانية القديمة . فسأل الطبيب مرة أخرى :

هل بناها مايكل انجلو ؟

حملق المرشد فيه وقال : لقد بنيت قبله بألف سنة على الأقل .

وعندما وصلنا إلى المسلة المصرية . أعاد الطبيب نفس السؤال عن مايكل أنجلو !

فصرخ المرشد : سادتى . . سادتى . . إنها بنيت قبله بألفى سنة على الأقل ! !

ويعلق مارك توين فى سرده الروائى على هذا الحوار الساخر فيقول :

« لقد بلغ الإرهاق بالمرشد منتهاه بسبب هذا السؤال الذى لا يريد أن يتوقف لدرجة أنه كان يبدو أحيانا وكأنه خائف من أن يرينا أى شيء آخر . لقد حاول البائس كل المحاولات الممكنة وغير الممكنة لكى يجعلنا ندرك أن مايكل أنجلو كان مسئولا فقط عن خلق جزء من العالم وليس العالم كله . لكنه لم يفلح بعد ويبدو أنه لن يفلح . فقد كانت هذه الأسئلة ضرورية حتى لا يبدو الجهل والبله علينا . لذلك كان على المرشد أن يستمر فى معاناته . ولا يهم إذا لم يكن مستمتعا بأداء عمله ، يكفى استمتاعنا نحن » . هكذا كان السرد الروائى عند مارك توين زاخرا بالسخرية اللاذعة والتهكم اللاح . فالسذج هم الأمريكيون القادمون للاطلاع على الحضارة الأوروبية العريقة التى لا يملكون مثلها فى بلدهم . ولذلك تميزت نظرة مارك توين إلى كل من الشخصية الأوروبية والشخصية الأمريكية بالموضوعية الفنية . لم ينبهر بالحضارة الأوروبية كما فعل معاصروه الذين كانوا مجرد مقلدين وتابعين لها ، وفى الوقت نفسه لم يمجد كل ما هو أمريكى لأنه ابتعد تماما عن التعصب الأعمى لأبناء وطنه . ولقد استفاد أدبه إلى حد كبير من هذه الموضوعية واستطاع أن يتعدى حدود الزمان والمكان لارتباطه بتناقضات الإنسان الملازمة دائما لتكوينه . فهو لم يصور مجرد أنماط أوروبية وأمريكية بل حرص على تجسيد القيم الإنسانية من خلال شخصياته القريبة من قلوب القراء . وساعده على ذلك قدرته الفائقة على استخدام روح الفكاهة اللاذعة ، وأحيانا أسلوب السخرية المريرة بالإضافة إلى تحويل اللهجات الدارجة والعامية إلى لغة فنية يصوغ بها حواره مما يجعل الشخصيات تنبض بالحياة وتنأى عن الافتعال والتصنع .

لكن لا يعنى هذا أنه لم يقع فى بعض الأخطاء الفنية . فلم يكن واعيا بضرورات الشكل الفنى مما جعل معظم رواياته عبارة عن سلسلة أو حلقات من المواقف والمشاهد التى يمكن أن تتوقف بعد أى مشهد و يمكن فى الوقت نفسه أن تستمر إلى مالا نهاية ويبدو أن عمله فى الصحافة قد أثر إلى حد كبير على أسلوبه الروائى . فكان يهتم بالموقف الذى يسرده فى حد ذاته من غير أن تكون له نظرة شاملة إلى بناء العمل ككل . ولعلنا نغفر له هذا الخطأ الذى يمكن أن يقع فيه أى رائد مثله لايملك التقاليد الراسخة السابقة عليه والتى تمنحه من الوعى الحاد ما يجعله يدرك الوحدة العضوية لعمله . ومع هذا فقد تسبب أسلوبه العفوى التلقائى فى أن تنبض رواياته بالحياة

وتقدم لنا عالما خاصا له ملامحه المميزة . من هذاالعالم سعى مارك توين إلى الوقوف مع الإنسان ضد كل الضغوط التى تحاول سحقه . وكان هذا واضحا فى مضمونه الفكرى الذى يستخدم كل أدوات الكوميديا والسخرية والحوار والوصف وغيره من الحيل الفنية لكى يساند كل القيم الإنسانية التى ينساها الناس فى صراعهم المعيشى .

٣٠ آلن تيت — 30 Allen Tate

(١٨٩٩ – ....)

آلن تيت شاعر أمريكى معاصر وكاتب سيرة ومقال ورواية ومن زعماء مدرسة النقد الحديث التى ساهم فيها بقسط وافر من الدراسات والأبحاث مع كل من جون كرو رانسم وروبرت بن وارين وكلينانث بروكس . وقد تأثر شعره الميتافيزيقى إلى حد كبير بمنهج ت . س . إليوت . واستطاع بشعره ونقده أن يحرز مكانة قيادية مرموقة عند المثقفين والمفكرين الأمريكيين . قام بتقييم اشعار معاصريه من أمثال إليوت وباوند . ومن خلال هذا المنهج النقدى العملى استطاع أن يقدم نظريته فى الشعر والنقد . فهو يؤمن بأن هناك صلة عضوية متبادلة بين الحياة والفن ، فى المواقف التى تحاكى فيها الحياة الفن . وإذا كان الشعر يزيد من وعينا بالحياة مهما كانت معقدة فى حركتها ومعناها ، فإنه بذلك يكون ذا تأثير فى أى نشاط إنسانى ، ومنه العمل السياسى . يقول تيت إن الاعتراف بهذه الحقيقة ليس من شأن عصرنا لأنها قديمة جدا . وما زدناه فيها يعتبر انحرافا عن معناها العام . ويعترف تيت بأن المسئولية السياسية للشاعر تضايقه ، وهو يبحثها فى مقالة له بعنوان « الشاعر مسئول أمام من ؟ » لأنها تثيره أكثر مما تضجره . فهو يرى أن على الشاعر مسئولية عظيمة خاصة به : إنها المسئولية بأن يكون شاعرا بمعنى الكلمة ، وأن ينظم القصائد لا أن يعيش على الضجيج الذى يثيره شعره . لذلك فالشعر يتناقض تماما مع الخطابة ، ويحمل تيت فى نفسه شكا عميقا ، وظنا سيئا بهؤلاء الشعراء الخطباء . فمهما يكن هناك من أشياء أخرى مرغوبة قد يؤمنون بها فإنهم لا يؤمنون بالشعر . إنهم يعتقدون أن الشعراء يجب أن يكتبوا مقالات أو ربما سيرهم الذاتية ، ويشجعوا الجمهور بإلهاب حماسه ، ويؤازروا هذا الجانب أو ذا حسنا كان أم سيئا . لكن تيت يؤكد أن هذا النشاط لا يمت إلى مجال الشعر بصلة . فالشعر يعيد صياغة الحياة ككل ، ولا يرتبط بأحد عناصرها على حدة ، حتى ولو كان هذا العنصر مؤثرا إلى حد كبير مثل العنصر السياسى .

ولد آلن تيت فى كنتكى ، وتخرج فى جامعة فاندربيلت عام ١٩٢٢ . وكان قد بدأ حياته العملية فى ميدان

الأعمال الحرة لكنه أثبت فشلا ذريعا جعله يبحث عن الطريق الذى يناسب مواهبه وملكاته وثقافته . عندئذ دخل السلك الأكاديمى وعمل مدرسا ثم أستاذا للغة الإنجليزية فى جامعة برنستون . كما شارك أيضا فى تدريس الشعر فى هذه الجامعة فى الفترة ما بين عامى ١٩٣٩ و١٩٤٢ . ثم قام بالتدريس فى جامعة نيويورك وجامعة شيكاغو ، كما حاضر فى الشعر الحديث فى روما ، ومثل بلاده فى عدد من المؤتمرات ، وهو عضو فى المعهد الوطنى للفنون والآداب . وابتداء من عام ١٩٥١ أصبح أستاذا للغة الإنجليزية وآدابها فى جامعة مينيسوتا . كما رأس تحرير مجلة « سوانى ريفيو » الأدبية والنقدية التى كانت تصدرها جامعة الجنوب فى بلدة سوانى بولاية تينسى ؛ وكانت تصدر نصف شهرية ؛ وأسسها الأستاذ و . ب . ترنت عام ١٨٩٢ . وهى تهتم أساسا بالشئون الثقافية والفكرية لولايات الجنوب الأمريكى . وعندما أشرف عليها آلن تيت فى منتصف الأربعينيات ، قام بتوسيع اهتماماتها وركز بصفة خاصة على المفهوم الجديد للشعر والنثر والنقد .

أما عن الإنجازات الفردية لتيت فقد بدأ حياته كاتبا للسيرة كما نجد فى كتابه « ستونول جاكسون » ١٩٢٨ . و « جيفرسون ديفيز » ١٩٢٩ ، لكن قيمته الحقيقية تنهض على شعره الذى يشمل ديوانه الأول « السيد بوب وقصائد أخرى » ١٩٢٨ ، و « قصائد ١٩٢٨ — ١٩٣١ » صدر عام ١٩٣٢ ، ثم « البحر الأبيض المتوسط وقصائد أخرى » ١٩٣٦ ، وديوان « بحر الشتاء » ١٩٤٥ . أما عن كتاباته النقدية فقد أصدر « مقالات رجعية عن الشعر والأفكار » ١٩٣٦ ، و « المنطق فى الجنون » ١٩٤١ ، و « عن حدود الشعر » ١٩٤٨ ، و « الشيطان المعزول » ١٩٥٢ . وكان قد جرب أيضا كتابة الرواية فكتب « الآباء » ١٩٣٨ وفى عام ١٩٥٩ قام تيت بجمع أهم مقالاته فى كتاب بعنوان « مقالات مجمعة » .

أثر الجنوب الأمريكى :

وآلن تيت من الشعراء الأمريكيين الجنوبيين الذين تأثروا إلى حد بعيد بالقضايا والمشكلات التى عرفت بها هذه المنطقة . وكان قد انضم مع جون كرورانسم وروبرت بن وارين إلى « الجماعة الهاربة » التى قال عنها الناقد ليونارد كاسبر : إنها كانت هاربة من الإقليمية العقيمة ، والأسطورة التى فات أوانها ، والذكريات المرتبطة بحياة الجنوب الهادئة الوادعة التى لن تعود . ومن أثر الجنوب الأمريكى على تيت اهتمامه أيضا بالحرب الأهلية التى ركز عليها معظم كتاباته الأولى كما نجد فى « ستونول جاكسون » الذى يحلل فيه العلاقة بين الالتزام التاريخى للإنسان تجاه منطقته وبين الاهتمام المبالغ فيه بالذات والذى يهدد كل القيم القديمة بالاندثار . استمرت هذه التنويعات فى كتابات تيت وبرزت مرة أخرى فى روايته « الآباء » وفى مجموعة من مقالاته ، وفى قصيدته « أغنية إلى الميت الكونفدرالى » التى قال عنها : إن شكلها الفنى يحتوى على الصراع بين مبدأ الإيمان الحى بتقاليد الجنوب التى اندثرت فعلا ، وبين العالم المفتت الذى يحيط بالجنوب . أى أنه صراع بين شخصية الجنوب التى تحاول أن تتماسك وبين شخصية العالم المحيط بها ، بين التماسك والتحلل ، بين النظام والفوضى .

هذا الصراع بين الضدين يمثل النغمة الأساسية فى شعر تيت . يقول ر . ب . بلاكمور — مستخدما نقد صامويل جونسون للشعراء الميتافيزيقيين — إن فى شعر تيت صورا تجسد العنف والتشتت والانفجار لكنها تخضع

كلها للنظام الصارم الذى يفرض به تيت شكله الفنى عليها . أما الناقد كليانث بروكس فيقول : إن شعر تيت يعيد أمجاد القرن السابع عشر . لكن إيفور وينترز لم يكن متعاطفا مع تيت بنفس الدرجة بحيث قال : إن كل ما بجده فى شعر تيت عبارة عن قوالب تقليدية يصب فيها عواطفه الحياشة . أما إذا ابتعدنا عن الأحكام النقدية المتناقضة ، فإننا نلحظ أنه على الرغم من سيادة التلاعب بالألفاظ واستخدام لغة المفارقة فى شعر تيت فإنه يعيد إلى الأذهان تلك الرعشة المحمومة التى عرفت بها قصائد إدجار آلان بو . ففى قصيدة « الذئاب » يقول تيت :

« فى الغرفة المجاورة كانت الذئاب فى الانتظار
رءوسها خفيفة ، متطلعة ، لاهثة
ليس فى الظلام ما يحول بينى وبينها
سوى ذلك الباب الأبيض ببقعة الضياء
لم تكن لتوجد فى القاعة أو البيت
وخلف الباب الأمامى سمعت دقات
خطوات رجل على درجات السلم »

هذا الجو المحموم المسحور المشبع بالأرواح والأشباح لم يكن ليوجد إلا فى شعر بو . لكن تيت لم يترك العنان لشطحات الخيال لكى تحطم البناء الصارم الذى إشتهرت به قصائده ، لدرجة أن زوجته الشاعرة الأمريكية إيزابيلا جاردنر قد تأثرت به إلى حد كبير بحيث تميزت قصائدها بالتركيز الشديد والتكثيف الحاد كما نجد فى ديوانها « أعياد ميلاد من المحيط » ١٩٥٥ وديوان « المرأة » ١٩٦١ .

لعل أكبر إنجاز لتيت أن منهجه النقدى لم يكن لينفصل عن إنتاجه الشعرى . فهو يعتقد أن الشعر الناضج يعتمد على درجة التعادل بين المخصص والمجرد ؛ فالشاعر الناجح هو الذى يستطيع أن يجعل المخصص – أى الحسم المحدد الذى يخلقه – مساويا للمجرد – أى الإحساس الذى يهدف إلى إثارته . وبالطبع فإن ما ينطبق على الشعر ينطبق على الفروع والأشكال الأخرى للأدب . هذا ما حاول تيت أن يعمله دائما فى أشعاره . وهو يحدد فى مقالته « وظيفة النقد فى الوقت الحاضر » الدور الذى يجب على الناقد أن يقوم به حتى يساعد القارئ على الوصول إلى أفضل استيعاب وتذوق للقصيدة . لذلك يرى أن التفسير التاريخى والسيكلوجى والبيولوجى للأدب قد عبر على أقل تقدير عن فوضى روحية ، برغم أن الأدب بطبيعته ضد أية فوضى روحية . فوظيفة الناقد هى بلوغ تلك المعرفة الخاصة والفريدة والكاملة التى تمدنا أشكال الفن العظيمة بها . وهذه المعرفة لا تعنى التوثيق أو المعلومات التاريخية والسياسية والأكاديمية بصفة عامة ، وذلك على النقيض من إيمان الدارسين الأكاديميين الذين ظنوا أن الأدب عبارة عن مجرد تاريخ يجب أن يدرس مثل أى فرع من فروع المعلومات .

يهاجم تيت الاتجاه السيكلوجى الذى نادى به ا . ا . رتشاردز فى كتابه « أصول النقد الأدبى » فيقول : إن رتشاردز قد اكتشف أن صورة العالم التى وصلت إلينا عن شعر كل العصور السابقة لعصر العلم كانت زائفة من الناحية العلمية . فالأشياء والإشارات والعمليات التى يكتب عنها الشعراء . حتى المحدثون منهم لا يمكن التحقق من صحتها بأى من مقاييس العلم المعروفة لدينا ، ذلك لأن رتشاردز يؤمن بأن الشعراء متخلفون فى العلوم ،

وبأن كلمات القصيدة ليست سوى إشارات يتحتم عليها أن تشير إلى شيء ما ، وهذا ما لا تفعله كلمات أحسن القصائد طبقا لاعتقاد تيت ؛ فالقصيدة تحدد شيئا مجسدا ولا تشير إليه مجرد إشارة . ولكن رتشاردز ينتهى إلى أن الشعر ينبغى أن يعيد تنظيم أذهاننا لأنه على الرغم من أن العلم شيء حقيق ملموس ، فإنه قد أخفق فى أن يجلب لنا النظام الذهنى . وعلى الرغم من أن الشعر نشاط وهمى زائف فإنه استطاع أن يرتب أذهاننا ويمنحها الراحة والانطلاق . وينتهى تيت إلى أن نظرة رتشاردز للأدب كانت محدودة لأن الأدب هو المعرفة الكاملة بالخبرة الإنسانية . وبالمعرفة يعنى تيت ذلك الفهم الفريد والمتنوع للعالم ، ولا يقدر على ذلك سوى الإنسان الذى يخترق بفكره الثاقب المظاهر المتغيرة .

التوتر فى الشعر :

يقول تيت فى مقالة « التوتر فى الشعر » إن كل القصائد الجيدة تشترك معاً فى خاصية التوتر التى تمكن القراء من تذوقها على نحو أفضل . والمعنى العام والكامل للقصيدة يكمن فى هذه الخاصية التى ينفرد بها الشعر كنشاط فكرى وجمالى . فالتوتر عبارة عن البناء الكامل المنظم لكل المفاهيم والدلالات والأحاسيس التى تحتويها القصيدة . فكل دلالة تؤدى إلى التى تليها وهكذا يتكامل المعنى عند نهاية القصيدة بانتهاء الشحنة التى حملها التوتر الخاص بها . وإذا لم يحدث أى اتساق بين أية مرحلة والمرحلة التى تليها فى السياق ، فإن القصيدة تفقد معناها العام ، وبالتالى تضيع شحنة التوتر التى تمنح القصيدة الحياة النابضة الخاصة بها ، أى التى تمنحها قيمتها المطلقة .

يكمل تيت هذا المعنى فى مقالة « الشعر والمطلق » فيقول : إن الفكرة كلمة لا معنى ولا وجود لها فى القصيدة . فهى لا تسبق القصيدة أو تصنعها . فكل ما يسبق القصيدة هو حاجة الشاعر الملحة داخله إلى إقامة كيان جميل لم يكن له وجود من قبل . فهو يملك رؤية إلى الكون والوجود وهذه الرؤية لها تنويعات ومستويات وتفريعات متعددة . ومن حين لآخر تبرز على سطح وجدانه أو ذهنه إحدى هذه التنويعات ولا تهدأ إلا عندما تتجسد فى قصيدة جديدة . وبذلك تكون القصيدة هى التى تصنع الفكرة وتخلقها . فالموت – مثلا – ليس فكرة ولكنه عملية لها مراحلها المتعددة . ولو كان الأمر بخلاف ذلك لأصبح كل الناس شعراء ، تماما مثلما يظن أشخاص كثيرون أنهم شعراء لأن لديهم ما يظنون أنه مشاعر شعرية تجاه الأشياء . فليست هناك أفكار شعرية يمكن استخلاصها من القصائد الجيدة . وأية محاولة لاستخراج الفكرة من القصيدة لا يعنى إلا بعثرتها وقتلها . فالقصيدة كل مطلق بمعنى أنه لا يوجد أى شيء آخر يمكن أن يتجاوزها .

فى مقالة « الذبابة الحائمة : تعليق على الخيال وعالم الواقع » يحلل العلاقة بين الشعر والواقع كشيء موضوعى خارج عنا . وهذه العلاقة تؤكد لنا أن الخيال أرفع درجة من الحقيقة . فالخيال هو القوة المحركة وراء الواقع الظاهرى للأشياء . ولذلك فوظيفة الشاعر أن يلفت الأنظار إلى كل ما يستطيع أن يراه ، إن مهمته أن يخلق مالم يعرف حتى الآن ، وكناقد أن يعرف أشكاله . لم ير الإنسان صورته الحقة فى أى عصر إلا بفضل الشاعر أو الأديب . وقد علمنا الأدب الحديث أن الأديب لم يشارك مشاركة تامة فى حركة المجتمع فحسب ، بل أكد لنا

كذلك أنه ليس هناك إنسان آخر غيره قد قام بهذه المهمة كما حملها الأديب على عاتقه.

يعترف تيت أن الصلة التى تربط الشعر والأدب الخيالى الرفيع بالحركة الاجتماعية لم تكن تلقى الاهتمام الكافى سواء بالتأييد أو الرفض . فلم يعرف أحد ماهية تلك الصلة على وجه التحديد . لكن لا ريب فى أن الشعر ، حتى شعر مالارميه ، له تأثير ما فى السلوك ، وذلك بالقدر الذى يؤثر به فى عواطفنا . والسؤال الآن هو : إلى أى مدى يؤثر الشعر فى تفكير الإنسان وبالتالى فى سلوكه ؟ إن المركب الكلى الذى يجمع بين الإحساس والفكر ، وبين العقيدة النظرية والتجربة الاجتماعية . والذى ينبع منه الشعر ، إنما هو العامل الرئيسى ذو الدلالة الذى ينبغى أن يتنبه له الشاعر قبل أى شىء آخر ، وإلا فستفقد لغته الصدق الفنى ، وهو حلقة الاتصال العضوى بين الشىء والكلمة . وعدم تحقيق هذا الشرط الأساسى المتمثل فى الصدق الفنى ينتج شعرا مفتعلا لا يستطيع الوصول إلى أعماق الطبيعة الإنسانية . إن الطبيعة الإنسانية يجب أن تتجسد وتتبلور فى اللغة حتى يتعرف عليها الناس ، وبالتالى يعرفون الطريق السليم الذى يجب عليهم أن يسيروا فيه .

أما الرأى بأن الشعراء يدلون الناس على ما ينبغى فعله فى الأزمات . ويفترض فيهم أن يقوموا بدور مشرعى النظام الاجتماعى ، فمعنى ذلك أننا نطلب منهم بأن يتنصلوا من مسئوليتهم الدقيقة التى هى بكل بساطة صدق التجربة الإنسانية بكل شمولها . والشاعر ليس مسئولا فى هذا الصدد أمام أى شخص أو سلطة سوى ضميره بالمفهوم الفرنسى لكلمة ضمير . أى العمل المشترك والمتبادل بين المعرفة والحكمة . وهذا الضمير أتاح للشاعر الناضج إرساء تقاليد صارمة ومقاييس مطلقة لا تتغير بتغير الأوضاع الاجتماعية . وإذا كان المجتمع يمر بأزمة طاحنة فلا يعنى هذا أن يتخلى الشاعر عن تقاليده ومقاييسه فى سبيل التهوين من الأزمة . وإلا ضاعت كل المقاييس التى تحدد حركة المجتمع على حقيقتها . وهكذا فالشاعر ليس مسئولا أمام المجتمع حتى يقدم له ما يرغب فيه لأن مسئوليته تتركز فى دوره كشاعر مسئول عن قمته الخاصة ومسئول عن سيطرته على زمام لغة لها نظامها . ولا تتحاشى التجسيد الكامل للحقيقة التى يحملها إليه وعيه . ويستشهد تيت بعبارة ييتس عندما يقول : إنه « ينبغى على الشاعر أن يحمل الحق والعدل فى فكرة واحدة » .

31 Henry David Thoreau — ٣١ هنرى ديفيد ثورو

(١٨١٧ - ١٨٦٢)

لا يعد هنرى ديفيد ثورو من زمرة الأدباء بمعنى الكلمة . فقد اقتصر نشاطه الأدبى على بعض الأشعار والمقالات وأدب الرحلات . ولكن أثره الفكرى على الأدب الأمريكى منذ مراحله المبكرة يمتد ليصل إلى عصرنا هذا . كانت فلسفته الترانسيدنتالية التى ساهم فى إرساء دعائمها مع إيمرسون ، وحبه للطبيعة البرية ، وإيمانه بالحرية الفردية من الأفكار التى أثرت كثيرا فى وجدان جيله والأجيال التى تلته بحيث أصبحت من الملامح المميزة للشخصية الأمريكية وبالتالى للأدب الذى يعكسها ويتفاعل معها . ولم تكن فلسفته مجرد تعاليم يلقى بها هنا وهناك ، بل كانت أسلوبا عمليا لحياته لدرجة أنه اعتزل المجتمع كلية وعاش فى كوخ بين أحضان الطبيعة لمدة تزيد على سنتين لإيمانه بأن الطبيعة هى خير معلم للإنسان وعليه دائما أن يستمع إلى أصواتها المليئة بالحكمة العميقة البعيدة عن النفاق الاجتماعى . فالطبيعة هى كتاب الله المفتوح لكى يقرأ الإنسان بين سطوره معانى وجوده الحقيقى . وهذه الاتجاهات نجدها واضحة فى أعمال جيل الأدباء الذى عاصر ثورو كما نجدها فى الأجيال التالية . فهى واضحة فى أشعار ويتمان وإميلى ديكنسون وروايات ميلفيل وهوثورن وغيرهم من رواد الأدب الأمريكى . يقول دارسو الأدب الأمريكى : إن تاريخ الفكر المميز لشخصية هذا الأدب تبدأ من فلسفة وفكر كل من إيمرسون وثورو . فقد كانا صديقين حميمين فى الحياة ورفيقين متلازمين فى الفكر والفلسفة .

ولد هنرى ديفيد ثورو فى مدينة كونكورد بولاية ماساتشوستس . وعلى الرغم من أن عائلته كانت رقيقة الحال فإن الجو الذى نشأ فيه كان حافلا بالحنان والدفء الأبوى . كان هنرى ثالث الأولاد يتميز بوقار يزيد كثيرا على سنه . أظهر حبا غير عادى للطبيعة منذ صباه المبكر حين كان يقضى معظم ساعات يومه بين أحضانها بعيدا عن جدران المنزل . وقد اختارته العائلة لكى تبعث به للدراسة فى أكاديمية كونكورد ثم فى كلية هارفارد متحملة فى ذلك مصاريف دراسته كنوع من التضحية من أجل إشباع ميله المبكر للتعلم والدراسة . ولكى يكون فى

العائلة ابن تفخر بثقافته وعلمه أمام الآخرين . وعلى الرغم من نبوغه الذى أظهره فى الدراسة وتفوقه على أقرانه فإنه ظل مغمورا بلا امتيازات لأنه لم يكن يستند إلى أسرة ثرية ذات حسب ونسب . لم يرغب ثورو فى أن يكون عالة على أسرته فاشتغل بالتدريس فى كانتون وماساتشوستس فى العام الثانى من دراسته حيث عاش لبعض الوقت فى بيت الكاهن الأب أورستيز براونسون الذى ساعده على تعلم اللغة الألمانية وأدبها . وكانت معلوماته فى اللغتين اليونانية واللاتينية لا بأس بها بحيث مكنته من الاطلاع على الحضارة المرتبطة بهما ، كما تعلم الإيطالية والفرنسية والأسبانية إلى حد ما .

وقد استفاد كثيرا من تعلمه لهذه اللغات . فعلى سبيل المثال استفاد من اللغة اليونانية الاقتصاد فى استخدام الألفاظ ومحاولة حشدها بأكبر طاقة ممكنة من المعانى وظلالها . وساعده اطلاعه الواسع فى الثقافات والآداب الأخرى على تكوين نظرة فلسفية شاملة إلى الكون والأحياء . وكان تأثير كولريدج وكارليل بالإضافة إلى التعاليم الهندوكية واضحا على أفكاره وكتاباته ، وعندما تخرج فى هارفارد كان قد ألم بكل هذه المعارف والخبرات وأنشأ مدرسة مع أخيه فى مدينة كونكورد قام بالتدريس فيها حتى عام ١٨٤١ حين أغلقت بسبب تدهور صحة أخيه . ذهب ثورو ليعيش مع رالف والدو إيمرسون فى منزله بعد أن كانت أواصر الصداقة قد توطدت بينهما منذ اللقاء الذى تم بينهما عام ١٨٣٧ . استمرت الصداقة بينهما حتى وفاة ثورو وإن كان قد اعتراها بعض الفتور فى أيامها الأخيرة .

استقلال الفرد :

لعل أكبر أثر مارسته صداقة ثورو لإيمرسون أنها قدمته إلى رواد الفلسفة الترانسيدنتالية من أمثال مارجريت فولر ، وآموس برنسون آلكوت ، وثيودور باركر ، وجورج ريبلى ، ووليام إليرى تشاننج وغيرهم . وكانت بعض كتابات ثورو قد نشرت فى مجلة « الدليل » التى كانت لسان حال الجماعة التى أثرت تأثيراً مباشراً على أفكار ثورو وخاصة فيما يتصل بإيمانه الوثيق باستقلال الفرد عن أية قوالب اجتماعية واعتماده المطلق على إمكاناته الذاتية . وقد أتاح وجود ثورو فى بيت إيمرسون الفرصة له لكى يلتهم كل الكتب التى كانت تحتويها مكتبته ، كما كان لديه وقت الفراغ الذى كتب فيه مقالاته حتى ١٨٤٣ حين ترك المنزل لكى يعمل مدرساً خاصاً لأبناء وليام أخى إيمرسون فى جزيرة ستاتين . لكن حنينه كان قاتلاً إلى منزل العائلة فى كونكورد فعاد إليه فى عام ١٨٤٤ .

هكذا ظل ثورو بلا وظيفة محددة بينما كان أقرانه فى هارفارد يشقون طريقهم إلى المناصب القيادية . حين عاد إلى كونكورد وقد قرر على حد قوله أن يعيش بعيدا فى الغابات . فقد عزم على أن يبحث عن المعنى الحقيق لوجوده عن طريق مواجهة حقائق الحياة كما هى ، وتعلم الفلسفات التى تؤكدها هذه الحقائق يوما بعد يوم . كان إيمرسون قد اشترى بضعة فدادين على حدود بحيرة والدن العذبة حيث منح ثورو الإذن لكى يبنى لنفسه كوخا . وفى عام ١٨٤٥ أتم ثورو بناء بيته الجديد الذى عاش فيه مدة تزيد على العامين حياة أقرب إلى معيشة الرهبان والنساك . لم يكن يحصل على أى معاش ولذلك اعتمد تماما على نفسه فى فلاحة الأرض وزراعة الطعام الذى تجود به . كان يومه محتشدا بالعمل المتواصل منذ مطلع الشمس حتى مغربها . وكان يسير على قدميه يوميا إلى

مدينة كونكورد ، وفى طريقه كان يتجاذب أطراف الحديث مع العمال الإيرلنديين القائمين على إنشاء خطوط السكك الحديدية . وكثيرا ما كان يجلس أمام كوخه ويدعو المارة للجلوس معه ومناقشة الأمور العامة ، أو يجدف بقاربه عبر البحيرة ، أو يسير فى الغابات متأملا حياة النباتات والحيوانات . وكان يسجل كل ملاحظاته اليومية فى كراسة معه وذلك أثناء سيره الوئيد على ضفاف نهرى كونكورد وميريماك .

لم يكن ثورو يفصل بين حياة الفكر وحياة العمل ، فهما فى نظره وجهان لعملة واحدة . كان يعمل فى فلاحة الأرض وإنماء النباتات كما كان ينمى فكره ويطوره تماما . فعلى الرغم من عزلته الجغرافية عن المجتمع ، لم يكن منعزلا فكريا عن تيارات الحياة المعاصرة . فقد اندلعت الحرب المكسيكية عندما كان يقضى عامه الثانى فى والدن ، وأثارت معها قضية الرق والعبودية . عندئذ أعلنها ثورو صريحة أنه لا يمكن أن يؤيد حكومة تطبق مبدأ الرق وطبق كلامه عمليا عندما رفض دفع الضرائب المستحقة عليه مما أدى إلى سجنه . ولكن أفرج عنه فى اليوم التالى عندما دفعت عمته استحقاقات الحكومة . ولم يكن ثورو راضيا عن سلوك عمته بالمرة . ظل على موقفه الصريح الرافض من السلطة عندما ألقى سلسلة محاضرات بعنوان « العصيان المدنى » نشرت فيما بعد كمقالة فى مجلة دورية « أوراق الجمال » عام ١٨٤٩ . هاجم فيها المواطنين الذين لا يتحدون حكومتهم إذا فرضت عليهم بعض القوانين التى لا تتمشى مع المبادئ التى آمنوا بها وعاشوا من أجلها ، لأنه يتحتم عليهم التعبير عن وجهة نظرهم حتى ولو بأسلوب سلبى غير مدمر وقد تأثر كل من تولستوى وغاندى بما جاء فى هذه المقالة الشهيرة .

فى سبتمبر ١٨٤٧ ترك ثورو والدن بعد أن أكمل مخطوطه « أسبوع على ضفاف نهرى كونكورد وميريماك » ؛ لكنه لم يوفق فى نشره فعمل فى مصنع أبيه للأقلام الرصاص ، وعاد للعيش فى منزل إيمرسون الذى كان فى أوروبا فى ذلك الوقت . وعندما نشر المخطوط عام ١٨٤٩ امتدحه النقاد ، ولكن توزيعه لم يزد على مائتى نسخة . عندئذ أدرك ثورو أنه لن يستطيع أن يعيش من قلمه فاشتغل بأعمال بناء المنازل والطلاء والنجارة وغيرها من الحرف اليدوية الشاقة . وكانت المرة الأولى التى أثبت فيها مهارته الاقتصادية عندما ابتكر مادة أفضل من الجرافيت أنتجها فى مصنع أبيه واستطاع بها أن يحتكر سوق أقلام الرصاص . لكن لم يشغله هذا عن مواصلة جولاته المعتادة فى الغابات والأودية ، مع تسجيل مشاهداته وملاحظاته بأسلوب علمى منظم . وقام برحلات إلى غابات مين عام ١٨٤٦ ثم كرر زياراته لها وأيضا كيب كود ١٨٤٩ ، ثم إلى كندا فى عام ١٨٥٠ مع إليرى تشاننج ، ثم إلى نيويورك عام ١٨٥٦ حيث زار وولت ويتمان الذى كان ثورو يكن لشعره إعجابا عظيما .

ظل ثورو على تعاطفه مع العبيد وطالما أقلقه قانون هروب العبيد الذى صدر عام ١٨٥٠ وأوقع عقوبات صارمة على كل من يساعد عبدا على الهروب إلى كندا . كرس ثورو قلمه ولسانه للدفاع عن هؤلاء العبيد البؤساء وتطرق به الأمر إلى دراسة الأوضاع الاجتماعية بصفة عامة وخاصة الظروف الاقتصادية التى كانت تتحكم فى حياة العمال فى المصانع والمناجم . حاضر محللا العوامل الاجتماعية والسياسية التى قضت على روح العدالة الإنسانية فى محاضرة بعنوان « الرق فى ماساتشوستس » عام ١٨٥٤ ، ثم كتب دراسة بعنوان « الحياة بدون مبدأ » نشرت عام ١٨٦٣ بعد وفاته . وظل ثورو طوال حياته يسجل مذكراته يوميا بناء على نصيحة إيمرسون له عام ١٨٣٧ . كانت مذكراته زاخرة بالتحليل النفسى للذات الإنسانية ، وارتباط هذه الذات بالطبيعة . أما

كتاباته – سواء التى نشرت أو التى لم تنشر – فكانت تسجيلا لرحلاته وجولاته . واحتوت على النثر والشعر فى نفس الوقت . كما نجد فى « أسبوع على ضفاف نهرى كونكورد ومبريماك » و «والدن : أو الحياة فى الغابات » ١٨٥٤ التى يناقش فيها نظريته فى العلاقة ذات الأبعاد الثلاثة بين الإنسان والمجتمع والحكومة بالإضافة إلى وصفه لحياته على شاطئ بحيرة والدن .

بعد وفاته نشر فى عام ١٨٦٣ كتاب له بعنوان « رحلات » يحتوى على تسع مقالات كتبت فى فترات متباعدة وكان بعضها عبارة عن محاضرات مثل « التفاح البرى » و « غابات مين » و « كيب كود » و « يانكى كندا » التى يصف فيها رحلته إلى مونتريال وكيوبيك ومونتمورنسى وسانت آن ، كما يحتوى الكتاب أيضا على مقالة ثورو الشهيرة « العصيان المدنى » . ثم نشرت مختارات من مذكراته فى أربعة كتب : « الربيع المبكر فى ماساتشوستس » ١٨٨١ و « الصيف » ١٨٨٤ و « الشتاء » ١٨٨٨ و « الخريف » ١٨٩٢ كما قام هـ . س . سولت بنشر مختارات من أشعاره عام ١٨٩٥ بعنوان « أشعار الطبيعة » وفى عام ١٩٠٦ نشرت معظم كتاباته فى عشرين مجلدا .

لعل الأثر الذى مارسته فلسفة ثورو على الفكر الأمريكى الذى تسلل إلى مضامين معظم الأعمال الأدبية . هذا الأثر يرجع إلى فكره المتناسق والخالى من التناقض تماما . فهو يعتقد أن الحكومة المثلى هى الدولة التى تحكم ولا تتحكم . وبهذا يتفق تماما مع مفهوم جيفرسون للديمقراطية . لم يكن من دعاة الفوضوية كما قد يتبادر للذهن لأول مرة بسبب الحياة البوهيمية الطبيعية التى عاشها . ولم يؤيد التفكر الثورى فى كل مظاهره بل كان من دعاة احترام الحرية الشخصية والمحافظة على الكيان الذاتى والفردى للإنسان الذى يجب أن يعيش بوحى من ضميره . كان ثورو على استعداد لتحدى الأغلبية إذا فقدت الإيمان بالقيم والمبادئ فعلى الرغم من إيمانه بالديمقراطية فإنه كان يؤمن بأن الحق ليس دائما مع رأى الأغلبية التى تحتاج إلى التقويم من حين لآخر . كانت فلسفته الترانسيدنتالية المثالية تحتم عليه ألا يضحى بمثله وقيمه من أجل الأغراض العملية الطارئة . لكن فى الوقت نفسه كان الجانب الواقعى لفلسفته يوضح أن الدستور على الرغم من أخطائه لا بأس به ويصلح لكى يكون نقطة انطلاق إلى المستقبل وخاصة إذا تخلص من سلبياته . ويعتقد ثورو أن الإنسان مخلوق ناقص ولكن هذا لا يمنعه من السعى نحو الكمال . أثر هذا المفهوم على الأدب الأمريكى وبرز فى شخصيات معظم الروايات ومضامين أغلب القصائد والمسرحيات . فالحياة الحقة تتمثل فقط فى تحقيق الذات بطريقة أو بأخرى . وإذا كان ثورو قد عاش بدون أى نوع من الملكية الشخصية أو الدخل الثابت فإنه لم يدع إلى الزهد أو رفض الحياة المادية .

انجازه الأدبى :

أما من الناحية الأدبية فيعد أسلوب ثورو من أفضل الأساليب التى عرفها الأدب الأمريكى من حيث التحكم فى الجملة وحشدها بالمعنى دون أن تفقد جمالها اللغوى . كان يشبه إيمرسون فى تركيزه على الفكرة أما تقسيم الموضوع إلى فقرات فتابع لتطور الفكرة . أما شعره الذى لم يقرأه أحد فى وقته ، فيعتبره النقاد الآن متقدما

بمراحل عدة من عصره . جمع فى مضمونه وشكله ملامح الشعر الميتافيزيقى الإنجليزى ممزوجة بالأساليب الإغريقية القديمة . فلم يقرض الشعر طبقا للأوزان والقوافى التقليدية ، بل اهتم أساسا بالصورة الجريئة التى قامت بدور الوحدة الأساسية للقصيدة كلها . وبذلك مهد الطريق لقصائد إميلى ديكنسون التى كتبتها فى مرحلة متأخرة من عمرها ، وفى الوقت نفسه سبق المدرسة التصويرية أو الإيماجية الشعرية التى سادت القرن العشرين بزعامة إيمى لويل وازرا باوند وغيرهما من شعراء المدرسة .

يتمثل أعظم ميراث تركه ثورو ، فى أفكاره التى ربما لا تشكل فلسفة متكاملة بالمعنى الفنى للكلمة . لكنه بصفة عامة كان يؤمن بضرورة القيم الأخلاقية التى تترسب فى وجدان الفرد وعقله بحيث لا يستطيع الاستغناء عنها أبدا . وبحكم أنه أحد زعماء الفلسفة الترانسيدنتالية فقد أوضح أن هذه القيم المجردة تجد لنفسها تجسيداً ملموسا فى الطبيعة البكر التى لم تفسدها يد بشر . ولذلك كلما كان الإنسان قريبا من الطبيعة ومولعا بها ، كان ملتزما أكثر بقيم الحق والخير والجمال . وعلى الرغم من أن ثورو لم يرفض الملكية المادية فإنه اعتبرها مجرد وسيلة إلى غاية أبعد وأسمى تتمثل فى الإشباع الفكرى والروحى للإنسان . كان متفقا تماما مع جيفرسون فى أن أرواح الناس أهم بكثير من سلطة الدولة المفروض فيها أن تخدمهم لا أن تتسلط عليهم . وهذا يمنحهم الحق فى مقاومة الدولة عندما تنتقل من ممارسة السلطة كخدمة وطنية إلى فرض التسلط كإجراء تعسفى .

لم يقتصر تأثير ثورو على الأدب والفكر فى أمريكا ، بل تخطى الحدود إلى أوروبا وآسيا . فنجد كتابه « والدن » وقد أصبح أحد النصوص التى يتحتم على أعضاء حزب العمال فى بريطانيا أن يدرسوها ويستوعبوها جيدا . كما كان الأديب الروسى تولستوى من أشد المعجبين بأفكار ثورو ويبدو أنها كانت من الدوافع التى أدت به إلى التخلص من ممتلكاته ، ورفضه مسايرة التقاليد الاجتماعية الفاسدة فى أواخر عمره . أثرت مقالة ثورو « العصيان المدنى » على غاندى عندما قرأها فى سجن بريتوريا بحيث جعل منها الأساس الفكرى لحركة المقاومة السلبية السلمية التى تزعمها لتحرير الهند من الاستعمار البريطانى . وهذا دليل على أن فكر ثورو كان ملتزما بالإنسان فى كل زمان ومكان . هنا تكمن أصالته وعمقه وخصوبته وقدرته على الانتشار والاستمرار . ولنا أن نتصور مدى تأثيره على أدباء أمريكا سواء على معاصريه أو الذين جاءوا بعده ، إذا أدركنا انتشار مثل هذا التأثير إلى الفكر الإنسانى على نطاق العالم كله .

على الرغم من أن أفكاره لم تكن جديدة كل الجدة – وهذا شىء ليس بالغريب بالنسبة لمعظم الأفكار الإنسانية – فإنه أضاف إلى الفكر العالمى لمسة منعشة ومتحررة من قيود المجتمع التقليدى الذى عاش أسير عاداته المتوارثة . فقد آمن بأن تاريخ البشرية هو تاريخ تحرر الإنسان . وأن ثراء الإنسان لا يقاس بعدد الممتلكات التى يحوزها بالفعل . وإنما يقاس بالأشياء التى رفض امتلاكها . فالثراء الداخلى للإنسان لم يهتم كثيرا بالثراء الخارجى له . وهذا مبدأ له دلالته الخطيرة فى مجتمع نهض على أسس النجاح المادى مثل المجتمع الأمريكى . ولا عجب فى أن نجد معظم شخصيات الروايات والمسرحيات الأمريكية تسعى جاهدة لتحقيق هذا الثراء الداخلى بعد أن عجز الثراء الخارجى عن إشباعها . فلا شك أن هناك شيئا من ثورو فى معظم أدباء أمريكا إن لم يكن فيهم كلهم .

٣٢ جيمس ثيربر — 32 James Thurber

(١٨٩٤ – ١٩٦١)

يعد جيمس ثيربر رائد الأدب الفكاهى الساخر بين الأدباء الأمريكيين المعاصرين الذين تناولوا المجتمع الأمريكى بالتحليل والفحص ابتداء من الثلاثينيات وحتى نهاية الخمسينيات. فقد وجد ثيربر أن مزج الفكاهة بالخيال يمكن أن يزود الأديب بسلاح فعال ومؤثر فى القارئ الذى لابد أن يغير نظرته إلى الحياة إذا ما تشرب روح الفكاهة ذات الأفق الخيالى الواسع. وهدف الفكاهة ليس فى التسلية والضحك. فهى نظرة جادة وشاملة وثاقبة تمكن الإنسان من رؤية الحياة بحقائقها العارية. وبالتالى فهى قوة تصحيحية تحرص دائما على أن تسير الأمور فى المجتمع فى مجراها الطبيعى والمنطقى والمعقول. والمفكر الاجتماعى الذى لا يملك هذه القوة لا يستطيع أن يتبين الحركة الحقيقية للمجتمع لأن نظرته ستكون محدودة بزاوية معينة. والإنسان – فى نظر ثيربر – مخلوق كوميدى فكاهى فى جوهره، ولكن تفاهات الحياة اليومية هى التى تجعله يظن فى نفسه أنه بطل مأسوى. مثل هذا الظن يصلح مادة خصبة للكوميديا والفكاهة.

ولد جيمس ثيربر بمدينة كولومبس بولاية أوهايو. يحكى عن طفولته وصباه المبكر فيقول: إن عائلته كانت نموذجاً مثالياً للعائلات التى لا تعرف فى حياتها سوى السطحية والعبث والتفاهة. وهذا يدل على أن نظرته الثاقبة بدأت منذصباه المبكر الذى لم يفقد فيه روح الدعابة التى اشتهر بها بالرغم من الحادث المؤلم الذى وقع لإحدى عينيه وجعلها تفقد البصر تقريبا. فهذا الحادث لم يقعده عن ممارسة حياته بطريقة طبيعية فالتحق بجامعة اوهايو فى عام ١٩١٣ ورفض طلب تجنيده عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى بسبب ضعف بصره. فاشتغل فى كولومبس عام ١٩١٩. وحتى عام ١٩٢٧ عمل مخبراً صحفياً فى كل من كولومبس ونيويورك وباريس. ثم رأس تحرير مجلة «النيويوركر» ولكنه لم يحتمل قيود العمل الإدارى فاستقال لكى يتفرغ لكتابة القصص القصيرة والمقالات لنفس المجلة التى استفادت من إدارته لها، وزاد توزيعها بسبب الشخصية المميزة والأسلوب المتبلور.

واللون المحترم الذى حازته فى نظر القراء .

يعتبر معظم النقاد كتابات ثيربر على أنها أكثر الإضافات أصالة إلى تراث الأدب الأمريكى وخاصة فما يتصل بروح الفكاهة والخيال . أما عن أسلوبه فقد امتاز بالوضوح والتحديد والسلاسة مع إدراك عميق لإيقاعات النثر الأمريكى . تفوق على كتاب جيله الذين عالجوا نفس المضامين عندما لم يلجأ إلى الحيل اللفظية التى تثير الضحك من خلال النكات والقفشات . ولذلك لم يتأثر أدب ثيربر بمرور الوقت لأنه عالج دائما الموقف الإنسانى فى خصائصه الأصيلة الثابتة . أما النكات والتلاعب بالألفاظ وغير ذلك من الحيل السطحية عند الكتاب الآخرين فقد اندثرت بمرور الزمن لأن التلاعب بالألفاظ وبالنكات مرتهن بعصره ويفقد دلالته بمروره . أما أصالة روح الفكاهة عند ثيربر فتنبع من النظرة الفلسفية الناضجة والمحددة والثاقبة ، والإحساس الإنسانى الشامل المدرك لضعف النفس البشرية مما يفسر إقبال الجمهور على أعماله برغم مضى نصف قرن على بعضها . وبرغم روح السخرية التى تحمل أحيانا لمسات من المرارة واليأس من تطور الإنسانية إلى الأفضل .

من الأفكار التى تميزت بها كتاباته أنه أحال الجنس من عاطفة ناعمة متناغمة إلى حرب سجال بين الجنسين . وغالبا ما ينتصر فيها الجنس اللطيف الذى يتصوره الناس ضعيفا . وامتدت كتابات ثيربر لتشمل كل الهفوات والسخافات الإنسانية ، ولكن كان قلمه رقيقا ذكيا بحيث امتزجت السخرية بالحب . فهو يحب الإنسان برغم كل تفاهاته وصراعاته ، وكما عرف ت . س . إليوت الشعر بأنه أحاسيس الشاعر عندما تتشكل من خلال تفكيره الهادئ المتزن ، فقد عرف ثيربر روح الفكاهة بأنها فوضى العواطف عندما يفكر فيها الأديب بنفس الهدوء المتزن . وعلى الرغم من أن هذه الفوضى هى التى تتعامل مع الضحك وتثيره على الفور ، فإن القدرة على تنظيمها فكريا وعقليا هى التى تملك إمكانية التأثير المستمر على القارئ .

لم تقتصر قصص ثيربر القصيرة على عنصر الفكاهة بل مزجته بعالم الخيال الرحب الذى يعكس على الواقع أضواء حادة وجديدة لم يعرفها من قبل . فالخيال ليس هروبا من حتميات الواقع بل إثارة أفكار جديدة تحطم الحدود التقليدية للواقع وتغير من خصائصه بحيث يمكن أن يحاكى مثاليات الخيال ، إذا سار تطوره فى طريقه الصحيح . وفى بعض قصصه الأخرى يدور المضمون حول المواقف المرعبة التى تنتمى إلى عالم الموت والأشباح .

كان لثيربر حساسية خاصة تجاه المخاوف الخفية ، والصراعات الصامتة التى تنهش الإنسان من الداخل ، وهذه الحساسية منحت البناء الدرامى عنده شخصيته المميزة التى تجسد العلاقة العضوية بين الظاهر الاجتماعى للإنسان والكيان السيكلوجى له . وهذا الاتجاه يتجلى فى قصة «الحياة السرية لولترميتى» التى تجسد العالم الخيالى لرجل عادى جدًّا يحلو له دائما أن يحيط نفسه بهالات البطولة الوهمية ويجتر فى خياله كل أعمال البطولة الخارقة التى لا يمكن أن يقوم بها .

جمع ثيربر بين كتابة المقالة والقصة وبين رسم الشخصيات الكاريكاتيرية التى استمدها من عالم الإنسان والحيوان على حد سواء . وقد اعتبر النقاد الصور واللوحات والشخصيات التى رسمها ثيربر مكملة للشخصيات التى وردت فى قصصه ولقطاته . ولكن ثيربر نفسه لم يهتم كثيرا بلوحاته ورسوماته واعتبرها مجرد حرفة لكسب المال ، على الرغم من نجاحه فى هذا المجال أيضا . من هذه الرسومات : كلب البحر المسترخى فى غرفة النوم ،

والكلاب العنيدة التى تتصرف بمنتهى الاحترام والتقدير لنفسها ، والنساء اللاتى يكشفن عن أغراضهن الخفية فى ممارسة سلطاتهن على الرجال . والرجال الذين يعلنون الثورة فقط فى حالة سكرهم البين . كل هذه الشخصيات الكاريكاتيرية التى رسمها ثيربر فى لوحاته بخطوط بسيطة واضحة ، أصبحت الآن من الشخصيات والنماذج الشائعة فى الصحافة الأمريكية فى القرن العشرين . لكن مع بداية الأربعينيات كانت قوة إبصار ثيربر قد ضعفت لدرجة أصبح فيها عاجزا عن الاستمرار فى رسوماته . ومع ذلك كان إنتاجه فى هذا المجال كافيا لكى يحدد لرسامى الكاريكاتير والكارتون النماذج التى يمكن أن يرسموا على نمطها . فقد ترك ثيربر بصماته واضحة فى هذا المجال لدرجة أن معظم الصور التى أنتجها الآخرون بعده جاءت تقليداً لرسوماته التى عرف بها فى هذا النوع من الرسم الفكاهى .

من أشهر كتابات ثيربر : كتاب « هل الجنس ضرورى ؟ » الذى اشترك فى كتابته مع ا . ب . هوايت عام ١٩٢٩ ، و« البومة فى غرفة السطح ومآزق أخرى » ١٩٣١ . و«كلب البحر فى غرفة النوم ومطبات أخرى » ١٩٣٢ . و« حياتى وأوقات الشدة » ١٩٣٣ ، و« لاعب العقلة الطائرة فى منتصف عمره » ١٩٣٥ . و« اترك عقلك جانبا » ١٩٣٧ . و « الحيوان الذكر » وهى مسرحية كتبها عام ١٩٤٠ بالاشتراك مع إليوت ناجنت . و « مرحبا بك فى عالمى » ١٩٤٢ . و« رجال ونساء وكلاب » ١٩٤٣ . و« الغزال الأبيض » قصة خيالية للأطفال ١٩٤٥ . و« الوحش الذى يكمن داخلى وحيوانات أخرى » ١٩٤٩ و« ألبوم ثيربر » ١٩٥٢ و«كلاب ثيربر» ١٩٥٥ أما عن كتابه الأخير الذى يضم مجموعة مقالات بعنوان « فوانيس ومهاميز » فقد نشر عام وفاته ١٩٦١ .

لعل من أهم الأفكار التى ابتكرها ثيربر ورسخها فى تراث الأدب الأمريكى ، أن الصراع الإنسانى الحقيقى لا يدور بين الدول ، أو بين الحاكم والمحكوم ، أو بين الفقراء والأغنياء ، أو بين الآباء والأبناء ولكنه يدور بين الرجل والمرأة . لذلك يتحتم على الأدب الإنسانى أن يتوغل فى أبعاد هذه العلاقة الخصبة الغريبة التى تحمل فى طياتها الخط الذى سلكته وتسلكه الإنسانية على مر تاريخها . فكل الصراعات الأخرى هى نتيجة حتمية للصراع الخفى الذى يدور بين الرجل والمرأة فى محاولة مميتة لسيطرة أحدهما على الآخر . أما الحب فهو الواجهة البراقة التى يبرر بها كل منهما تصرفاته . وغالبا ما ينهزم الرجل فى هذا الصراع الأزلى الأبدى . لكن المرأة توهمه بالمحافظة على كبريائه حتى يتصور أنه المنتصر . لذلك يستمر فى أوهامه وأحلامه البطولية بينما تستمر المرأة فى ممارسة سلطانها الخفى عليه . وحتى فى الحالات التى ينتصر فيها الرجل ، ندرك أن انتصاره كان نتيجة لخطأ ارتكبته المرأة فى حسابات المعركة وليس نتيجة لقدرته الذاتية .

كانت هذه الأفكار الاستفزازية التى احتوتها كتابات وقصص جيمس ثيربر بمثابة الدفعة الدائمة التى حافظت على إقبال القراء عليها . فقد استخدم قدرته الفكاهية والخيالية فى تجسيد هذه الخصائص التى تزخر بالنظرة الثاقبة الجدية وهى خصائص لا تتأثر باختلاف الزمان أو المكان .

٣٣ هاملين جارلاند — 33 Hamlin Garland

(١٨٦٠ - ١٩٤٠)

هاملين جارلاند كاتب قصة قصيرة وروائى أمريكى استطاع أن يجسد فى أعماله الحياة القاسية والخشنة التى عاشها فلاحو الغرب الأوسط فى أمريكا . وقد أدى به هذا الاتجاه إلى التأكيد على القيمة الاجتماعية للقصة . فهى ليست للتسلية أو الترفيه لأن لها وظيفة أهم من هذا بكثير . إنها صرخة مستمرة من أجل العدالة الاجتماعية . لذلك اعتبر النقاد جارلاند من أبرز رواد الواقعية فى الأدب الأمريكى . فلم يترك لمحة من لمحات الواقع الذى عاشه بالفعل إلا وضمنها رواياته لدرجة أنه وضع العنصر التسجيلى فى أحيان كثيرة فوق حتميات الشكل الفنى . وتحولت بعض رواياته إلى مناداة بالإصلاح الاجتماعى والاقتصادى . فكثيراً ما طغت شخصية المصلح الاجتماعى على الروائى الفنان داخله مما أدى إلى تجاهل النقاد له وعدم تقييمهم لأعماله . وطالما نادى بأن الحقيقة هى خاصية أسمى بكثير من الجمال . وأن الهدف الأسمى للفنان يتركز فى أن يمد ارض العدالة إلى أبعد الآفاق الممكنة . طبق جارلاند هذه المبادئ فعلاً فى رواياته التى تميزت بقوة الوصف وأصالة التصوير ولكنها فقدت البريق الجمالى الذى ينبع من تناسق أشكالها وتناغم عناصرها . لذلك فإن قيمتها التاريخية الاجتماعية تزيد عن قيمتها الفنية الجمالية لأنها تعد تسجيلاً مباشراً لعصر اندثر . ولعل شرارة الحياة الكامنة فى رواياته هى التى تجعلها تستحق القراءة حتى الآن .

ولد هاملين جارلاند فى بلدة ويست سالم بولاية ويسكونسن . كانت أسرته دائمة الترحال منذ عام ١٨٦٩ عندما انتقلت إلى ولاية أيوا . وبعد اثنى عشر عاماً انتقلت مرة أخرى إلى الغرب حتى حدود داكوتا . لكن جارلاند قرر أن يستقل بنفسه وأن يبحث عن عمل له فى إلينوى وويسكونسن . أراد أن يكمل تعليمه مستخدماً فى ذلك دخله من عمله لكن جامعة هارفارد رفضت قبوله فبدأ مرحلة تعلم نفسه بنفسه ، قضاها فى المكتبة العامة ببوسطن حيث قرأ أعمال داروين ، وهكسلى ، وهلمهولتز ، وهاكل ومعظم الكتاب الأمريكيين . فى عام

١٨٨٤ تمكن من الالتحاق بمدرسة بوسطن لعلوم اللغة والخطابة ، ثم أصبح مدرساً فيها . كون صداقات فى تلك الفترة مع أعظم أدباء العصر وكتابه وعلى رأسهم الروائى وليام دين هاولز . فقد ساعدوه وشجعوه على إلقاء محاضرات فى بوسطن وفى ضواحيها فى موضوعات فنية وأدبية شتى تبدأ من ما بكل أنجلو إلى جوكين ميللر . كما قام بعرض الكتب الجديدة فى مجلة «ترانسكربت» ببوسطن .

فى عام ١٨٨٧ عاد جارلاند إلى الغرب لكى يتفقد أحوال عشيرته وذلك بعد أن تشبع بالنظريات الاشتراكية التى نادى بها هنرى جورج . والروايات الواقعية التى كتبها وليام دين هاولز مما فتح عينيه على الحياة القاسية والجافة والشاقة التى يحياها فلاحو الغرب الأوسط فى أمريكا . عندئذ تأكد أنه حصل على مادة خام تصلح لقصص تنادى بالعدالة الاجتماعية التى لم يتمتع بها هؤلاء الفلاحون . عاد إلى بوسطن لكى يكتب اللقطات والقصص التى جمعت بعد ذلك فى كتاب بعنوان «طرق الرحيل الرئيسية» ١٨٩١ ، وكانت من القصص الأولى فى الأدب الأمريكى التى تحمل اللون المحلى والخلفية الإقليمية فى أسلوب واقعى يتناقض تناقضاً واضحاً مع الروايات الرومانسية التى سادت فى تلك الفترة . تدور أحداث القصص فى ولايتى داكوتا وأيوا أمام خلفية غاية فى الجهامة مما أثار ضده النقاد والقراء الذين اعتادوا الأسلوب الرومانسى فى الرواية . فقد ظهر الفلاح لأول مرة ضحية للأعاصير والآفات الزراعية التى تلتهم مجهود العام كله ، بينما ترفض الطبقات الاجتماعية الأخرى مساعدته مما يجعله يقع تحت طائلة الديون والحجوزات . ومع ذلك تركز القصص على الجانب الخير فى طبيعة هؤلاء الفلاحين الذين فشل البؤس فى أن يجعلهم خارجين عن المجتمع . فى قصة «الغربان» نجد سردا للعطف الذى يسبغه فلاحو القرية على صحفى وزوجته . وفى قصة «زوجة الرجل الطيب» تتمكن الزوجة من استعادة ثقة مجتمع القرية فى زوجها الذى كان يدبر مصرفاً وأضاع أموال الفلاحين بحماقته فى مضاربات سوق الأوراق المالية .

جمع جارلاند مجموعة أخرى من القصص المشابهة فى كتاب «أهالى البرارى» ١٨٩٢ . وفى «غراميات على جانب الطريق» ١٨٩٧ . وقد مدح وليام دين هاولز كتاب «طرق الرحيل الرئيسية» ولكن الجمهور لم يتقبله بسعة صدر نظرا للصورة الكئيبة المظلمة التى قدمها لحياة الفلاحين الذين غالباً ما ظهروا فى الروايات الأخرى على أنهم مخلوقات الله السعيدة التى ترعى فى جنته طوال النهار . لم يعبأ جارلاند بجفاء الجمهور بل استمر فى نفس الاتجاه وبنفس الإصرار الذى ينادى بالإصلاح الاجتماعى والاقتصادى . فى عام ١٨٩٢ نشر ثلاث روايات تكشف أساساً عن الفساد السياسى السائد فى المجتمع الأمريكى : «عضو البيت الثالث» ، و«جاسون إدواردز» ، و«فساد الوظيفة» .

فى عام ١٨٩٣ انتقل جارلاند إلى شيكاغو وأسس الجماعة الأدبية التى عرفت باسم «سكان الصخرة» وتكونت من أدباء الغرب الأوسط لتنادى بنفس اتجاهات جارلاند . وفى عام ١٨٩٤ نشر مجموعة مقالات بعنوان «أصنام محطمة» حاول فيها الوصول إلى نظرية أدبية أسماها «الجوهرية» وهى قريبة إلى حد كبير من واقعية هاولز . قامت على عنصر الملاحظة الدقيقة ، والوصف التفصيلى . لكنه تجاوز نظريات هاولز عندما أكد أن اهتمام الأديب ليس مقصوراً على الظاهر السطحى للحقيقة ، وعليه أن يتوغل إلى الدلالات الميتافيزيقية

والسيكلوجية التى تعبر عنها الواقعية الظاهرية . بذلك يقترب جارلاند كثيراً من الروائيين الطبيعيين فى فرنسا بل إنه قال : إن على الروائى أن يعكس الملامح السلبية السيئة والجوانب الإيجابية الطيبة على حد سواء . فليست وظيفته مقصورة على تجسيد السلبيات فقط . وعلى الرغم من أن جارلاند فشل فى تطبيق هذه النظرية المتكاملة على أعماله ، فإنها أثرت على الجيل الواقعى التالى فى الرواية من أمثال ستيفن كرين ، وإ . و . هاو ، وهارولد فريدريك . بل يمكننا القول بأن اعتقاد جارلاند بأن البيئة هى العامل الأساسى والفعال فى تشكيل حياة الإنسان قد مهد الطريق للمدرسة الطبيعية التى ازدهرت عندما أوشك القرن التاسع عشر على الانتهاء ، وهى المدرسة التى شكل ملامحها كل من ستيفن كرين ، وفرانك نوريس ، وثيودور درايزر .

فى عام ١٨٩٥ كتب جارلاند رواية «روز داتشرز كولى» التى يعتبرها النقاد أفضل روايات جارلاند فكرا وفناً . فهى تدور حول فتاة ريفية من ويسكونسن تحاول الهروب من جو الكآبة الفكرية ، والقحط الروحى المحيط بها فى المزرعة ، إلى جامعة ويسكونسن حيث تدرس وتنمى عقلها ثم إلى شيكاغو تحقيقاً لحملها الذى يدفعها إلى احتراف الكتابة والأدب . وترفض الزواج على أساس أنه يشكل عقبة فى طريق مستقبلها الأدبى ولكنها تغير تفكيرها بعد ذلك . من الواضح أن جارلاند استغل كل معلوماته عن المجتمع المعاصر لكى يضعها فى مواجهة بطلته . كان جارلاند – على غير عادته – حريصاً على بناء الروايه ، وجمال الأسلوب واعتبرها النقاد الرواية التى مهدت للحركة الواقعية فى الرواية الأمريكية ، وبررت فى الوقت نفسه الفهم الذى قابل به جارلاند أعمال كتاب الجيل التالى من أمثال ستيفن كرين . لكن بعض النقاد وجدوا أن نهاية الرواية كانت رومانسية أكثر مما يحتمل مضمونها الواقعى ، وشخصية البطلة الناضجة المتكاملة . وصور الحياة الأدبية فى شيكاغو فى أواخر القرن .

ولكى يحقق الشعبية التى كان يحلم بها ، كتب جارلاند عدة روايات عن الهنود الحمر والغرب الأقصى حتى يكتسب حب الجمهور . ويبدو أن حماسه للإصلاح الاجتماعى والاقتصادى اندثر وتلاشى . ومن سخريات القدر أن هذه الروايات التى استغرقت اثنى عشر عاماً حازت على شعبية ساحقة على الرغم من أنها كتبت للتسلية فقط وتقل فى المستوى كثيراً عن أعماله المبكرة . فهى زاخرة بالشخصيات النمطية التقليدية والحبكات الرومانسية المبالغ فيها ، أما الواقعية العلمية فقد تلاشت إلى لمحات لا تكاد تظهر . من أشهر هذه الروايات «قائد كتيبة الحصان الرمادى» ١٩٠٢ التى تدور حول مظاهر الاستغلال التى يمارسها رجال الحدود ورعاة البقر ضد هنود سايوكس الحمر . بذلك يمكننا القول بأن جارلاند لم يستطع الهروب من نظرته الاجتماعية الواضحة حتى فى هذه الروايات الرومانسية التقليدية . ولكن الفكر كان هزيلاً كما كانت الشخصيات نمطية وسطحية وغير مقنعة .

من روايات تلك الفترة «هيسبر» ١٩٠٣ التى تعالج مشكلات العمل بين عمال المناجم . و «سحر المال» ١٩٠٧ التى تحتوى على مضمون رومانسى يدور حول علاقة مقامر بامراة من الغرب الأوسط . و«كافانو : حارس الغابة» ١٩١٠ التى تعد أكثر رواياته رواجاً وهى رواية واقعية عن رعاة البقر فى الغرب الأقصى ، و «ابنة عامل الغابة» ١٩١٤ الرواية الرومانسية التى تتخذ من ولاية كولورادو خلفية لها .

منذ أواخر القرن التاسع بدأ جارلاند فى الاهتمام بتسجيل سيرته الذاتية بأسلوب أدبى . فقد اعتبر نفسه أحد

الرواد الأوائل الذين استكشفوا المجتمع الأمريكي طولاً وعرضاً . وانتهت هذه المجهودات إلى نشره كتاب «ابن الحدود الوسطى» ١٩١٧ الذى وصف فيه مغامراته وخبراته فى الغرب الأوسط وأكد فيه نظرته الاجتماعية الصارمة التى كانت سبباً فى رفض رواياته الأولى من الجمهور ، والتى سجلت له فى الوقت نفسه ريادته للاتجاه الواقعى الطبيعى . فقد بلور الحياة فى البرارى والسهول ، والصعاب التى تجعل الرجال والنساء يبلغون سن المشيب قبل الأوان ، والسياسة الجشعة الأنانية التى يتبعها أصحاب الأراضى لكى يجبروا الرجال من أمثال جارلاند الأب على الكفاح من أجل السادة اللاهثين وراء ما أسموه بالحدود الجديدة النائية .

أتبع جارلاند هذا الكتاب بآخر من نوعه بعنوان «ابنة الحدود الوسطى» ١٩٢١ الذى يعتبر تكملة له ونال عليه جارلاند جائزة بوليتزر . شجعه هذا النجاح على الاستمرار فى هذا النوع من التأليف فكتب «صناع الطرق فى الحدود الوسطى» ١٩٢٦ . و «عربات العودة من الحدود الوسطى» ١٩٢٨ . قال الناقد آرثر هوبسون كوين : إن هذه الكتب الاربعة تشكل ملحمة الهجرة ، والصراع ، والإحباط فى الغزو المستمر لطبيعة لا ترحم ، والإصرار الإنسانى فى مواجهتها . وهى ملامح لا يمكن لأى مؤرخ للأدب أو للحياة أن يهملها .

عندما انتقل جارلاند من نيويورك إلى كاليفورنيا عام ١٩٣٠ واصل إنتاجه الأدبى فكتب «لقاءات على جانب الطريق» ١٩٣٠ و «أصدقاء على الدرب» ١٩٣٠ . و «أصدقائى من الأدباء المعاصرين» ١٩٣٢ ، و «جيران ما بعد الظهيرة» ١٩٣٤ . وكلها كتب اعتمدت على ذكرياته وسيرته الذاتية . كما كتب كتابين فى علوم الروح والنفس : «أربعون عاماً من البحث النفسى» ١٩٣٦ ، «سر الصلبان المدفونة» ١٩٣٩ . أى أنه لم يترك القلم حتى آخر سنة من عمره . وهذا دليل على أن الكتابة الأدبية كانت رسالة عمره التى كرس من أجلها كل وقته وجهده وفكره . ولم يؤثر على مكانته فى تراث الأدب الأمريكى سوى اهتمامه الزائد عن الحد بالإصلاح الاجتماعى والاقتصادى ، وبحثه عن الشعبية عند قراء التسلية والترفيه . أما فيما عدا ذلك فقد أضاف إنجازات لا تنكر إلى الرواية الواقعية الطبيعية فى الأدب الأمريكى .

٣٤ راندل جاريل

34 Randall Jarrell

(١٩١٤ - ١٩٦٥)

راندل جاريل شاعر وناقد له نشاط أكاديمى فى تدريس الأدب بالجامعات الأمريكية . مارس أيضاً كتابة الرواية . ولكنه لم يكتسب شعبية ضخمة بسبب صعوبة شعره بالنسبة للقارئ العادى الذى لم يتعود الصور الشعرية المتداخلة والمتقطعة بمهارة حرفية مقصودة . ومن الواضح أن حياة جاريل الأكاديمية قد أثرت فى فكره وشعره بحيث حصر نفسه فى دائرة المثقفين القادرين على تذوق الشعر ذى الدلالات والخلفيات الثقافية المتعددة . لكنه انفعل بأحداث الحرب العالمية الثانية ، وأراد أن يخرج إلى الناس من برجه الأكاديمى . فكتب أشعاراً فى منتهى البساطة والسلاسة التى تجارى جو الحرب المحموم . وفيما عدا ذلك فقد استوحى قصائده من اللوحات العالمية والمقطوعات السيمفونية وغيرها من عناصر الثقافة الرفيعة والمتخصصة التى لا تتأتى للقارئ الذى ارتبطت فى ذهنه التسلية المباشرة بالأعمال الفنية .

ولد جاريل فى مدينة ناشفيل بولاية تنيسى التى تلقى تعليمه فى جامعتها . بدأ حياته العملية بالتدريس فى الجامعة ، وعرض الكتب الحديثة فى مجلة «الأمة» . لم يمنعه عمله الأكاديمى من المساهمة فى الحرب العالمية الثانية إذ كان ضمن الطيارين الذين خدموا فى سلاح الطيران الأمريكى . فى تلك الفترة أصدر ديوان «دماء من أجل أجنبى» ١٩٤٢ ، و «صديق صغير» ١٩٤٥ . ثم «خسائر» ١٩٤٨ ، و «عكاز الفريق السابع» ١٩٥١ ، و «قصائد مختارة» ١٩٦٠ ، وأخيراً «امرأة فى حديقة حيوان واشنطن» ١٩٦٠ . أما عن دراساته النقدية فقد جمعها فى كتابين : «الشعر والعصر» ١٩٥٣و «قلب حزين فى السوبر ماركت» ١٩٦١ . كما زاول كتابة الرواية عندما أصدر عام ١٩٥٤ «صور من معهد» التى تدور حول الحياة فى إحدى كليات البنات وتسلط عليها أضواء ساخرة زاخرة بالدعابة والمرارة فى الوقت نفسه .

يتميز شعر راندل جاريل بأنه يمتد ليصل بجذوره إلى تراث الشعر الإنجليزى وخاصة المدرسة الميتافيزيقية كما

فى ديوانه « دماء من أجل أجنبى » الذى يبرز تأثره بالشعراء الميتافيزيقيين الذين عاصروا شكسبير فى القرن السادس عشر وعلى رأسهم جون دن ، وأيضاً نلاحظ تأثره بالشاعر الإنجليزى المعاصر و . هـ . أودن . يهتم جاريل بالوصول إلى عقل القارئ أساساً ، بعد ذلك يأتى دور العاطفة . فالوصول إلى العاطفة عن طريق العقل يزيد من حدة وعى الشاعر بالشكل الفنى لقصيدته . وفى الوقت نفسه يحدد القارئ داخل إطار ذهنى معين يمنعه من التخبط العشوائى بين شطحات العاطفة . ويؤمن جاريل بأن عظمة الإنسان تكمن فى صموده ، وإصراره على إثبات إرادته وشجاعته فى مواجهة مصيره ، وذلك على الرغم من الهزيمة والاندثار والموت الذى فى انتظاره .

استقبل النقاد أشعار جاريل بالتقدير والاحترام وخاصة لما تمتاز به من حساسية مرهفة تجاه موقف الإنسان المعاصر من الكون والمصير والوجود . فى ديوانه : « قصائد مختارة » يحيى ضحايا عصرنا الأسود الذى يؤكد أن الخطيئة الكامنة داخل الإنسان مازالت تورده موارد التهلكة . فاللحظة التى يشعر فيها الإنسان أنه أصبح سيد الكون هى نفس اللحظة التى يصل فيها إلى قمة عزلته وغربته . يرى جاريل أن أمريكا التى كانت فى نظر المهاجرين قلعة العدالة والسعادة ، قد كشفت عن وجهها الحقيق وأثبتت أن هذه كلها من أوهام الإنسان فى البحث عن الجنة الموعودة . وقد وجد جاريل فى لوحة الفنان الألمانى ألبريشت ديرار « الفارس والموت والشيطان » تجسيداً حياً لكل أحلام البشرية وأوهامها . ولا يفرق جاريل بين أدوات الفنان التشكيلى وأدوات الشاعر بل يرى أنه رسمها بالشعر من خلال الألوان والخطوط . فنحن نعجب بها على الرغم من أنها لا تريحنا على الإطلاق لأن الفن العظيم يجمع بين الألم والنشوة فى لحظة واحدة .

قام جاريل بتجربة جديدة فى كتابه النقدى « قلب حزين فى السوبر ماركت » عندما نقد بنفسه قصيدته « امرأة فى حديقة حيوان واشنطن » التى حمل الديوان اسمها وحاول الوصول إلى أقصى درجات الموضوعية باعتبار الشاعر شخصاً آخر غيره . وأثبت بذلك أن فى إمكان الشاعر أن يتجرد إلى حد كبير جداً من ذاتيته . أما الشاعر الذى لا يستطيع ذلك فلن يخرج بشعره من نطاق الانطباعات الذاتية التى ربما لا تهم أى أحد آخر غيره . وقد تميزت كتابات جاريل النقدية بوعى عميق ، وثقافة شاملة . ومع ذلك لم يفرض هذه الثقافة على أدواته النقدية بل جعل منها مجرد أضواء تحليلية على العمل الذى يتناوله بالنقد .

ساهم جاريل بقسط وافر فى تقييم شعراء وأدباء أمريكا سواء الذين سبقوه أو الذين عاصروه . لكنه وقع أحياناً فى خطأ التعميم وخصوصاً عندما كان يتحمس للشاعر الذى يقوم بتقييمه . فمثلاً نجده فى تقييمه لوولت ويتمان يتطرف فى استخدام أفعل التفضيل لدرجة أن التقييم يتحول فى أحيان كثيرة إلى مجرد تبجيل . صحيح أن وولت ويتمان يتمتع بمكانة رفيعة ورائدة فى مجال الشعر الأمريكى لكن ليس معنى هذا أن يرتفع به الناقد إلى عنان السماء . فهذا ليس من مهمته التى تعتمد على التحليل الهادئ الموضوعى . أما فى كتاباته النقدية بصفة عامة فإن جاريل يتميز بالموضوعية المتأنية التى تضيف إلى إنجازات مدرسة النقد الحديث لمحات ذكية وعميقة نابعة من شمول ثقافته ونفاذ بصيرته .

٣٥ بول جرين
35 Paul Green

(١٨٩٤ - ....)

بول جرين كاتب مسرحى تخصص فى تقديم قضايا الزنوج الأمريكيين فى مسرحياته من خلال أسلوب واقعى يحلل حركة المجتمع الأمريكى بكل صراعاته الداخلية . وهو يرى أن تاريخ الأمة وأساطيرها ، وعاداتها الشعبية ومعتقداتها الدينية ، وآمالها ، ومثلها العليا يمكن أن تقدم للكاتب المسرحى مادة خصبة للتجسيد الدرامى . لكن يتحتم عليه أن يعالج موقف الإنسان فى خصائصه الثابتة بدلاً من أن يركز تحليله على المظاهر الاجتماعية المؤقتة . فالدراما الواقعية لا تعنى تصوير الواقع الاجتماعى وتسجيله حرفيا بل تهدف أساساً إلى بلورة الواقع الإنسانى من خلال إلقاء الأضواء على نوعية العلاقة بين الإنسان والمجتمع . أى أن المسرحية الناضجة تتخذ من مأساة الإنسان محورا لها ، بينما يشكل الواقع الاجتماعى الراهن مجرد خلفية تتناقض أو تتناغم معها . لذلك يؤكد بول جرين أنه من حق الكاتب المسرحى أن يستخدم المضامين المحلية والإقليمية بشرط أن يمزجها بقدرته التخيلية حتى يعيد صياغتها فنيا ، ويخرج بها من محال الواقع الاجتماعى المعاش إلى ميدان الواقع الفنى الرحب ، وهو الميدان الذى يتيح له كل قدرات التجريب والابتكار . كان هذا العنصر الخيالى فى مسرحيات جرين سبباً فى مزجها بلغة الشعر وروحه على الرغم من خلفيتها الواقعية الطاغية التى تتخذ من حياة الجنوب الأمريكى مادة لها .

ولدبول جرين فى مدينة ليلنجتون بولاية كارولينا الشمالية . تخرج فى جامعة الولاية مما أهله لتدريس الفن الدرامى والفلسفة فيها . بدأت شهرته ككاتب تدور أحداث مسرحياته فى كارولينا الشمالية كما نجد فى مجلد «إرادة السيد ومسرحيات اخرى» ١٩٢٥ ، ومجلد «الطريق الموحش» ١٩٢٦ الذى يحتوى على ست مسرحيات كتبت لتقدم أساساً على مسارح الزنوج . وتأكد نفس الاتجاه فى مسرحيتى «إله الحقل» و «فى حضن إبراهام» اللتين عرضتا على مسارح برودواى عام ١٩٢٧ وفازت الأخيرة بجائزة بوليتزر . استمر جرين فى كتابة مسرحياته

ذات الطابع الواقعى المميز فكتب «بيت كونللى ومسرحيات أخرى» ١٩٣١ ، ثم مسرحية «حقل بوتر» ١٩٣٤ التى أطلق عليها عنواناً آخر» أسرعى أيتها العربة» كما اشترك جرين مع الروائى الزنجى ريتشارد رايت فى تقديم روايته «ابن البلد» على المسرح عام ١٩٤١ . وعندما أحس أن واقعيته الممزوجة بالخيال والشعر تتفق مع مسرحية «بيرجنت» لإبسن . قام بإعدادها على الطريقة الأمريكية وعرضت عام ١٩٥١ .

فى الثلاثينيات عاش وعمل لبعض الوقت فى هوليوود . لكن نجاحه هناك كان محدوداً للغاية بسبب عقليته الأكاديمية التى تعجز عن مجاراة التنافس التجارى الذى تنهض عليه هوليوود أساساً . واضطر إلى العودة لشغل وظيفته كأستاذ فى جامعة كارولينا الشمالية . ومع ذلك فقد كتب سيناريوهات سينمائية ناجحة لأفلام قوبلت بالتقدير والإعجاب من جمهور المتفرجين على وجه الخصوص . لكنه لم يتخلص فيها من خصائص المسرح التى تنبع أساساً من الحوار والمكان المحدد . بينما السينما بطبيعتها تريد منافسة المسرح باستخدام إمكاناتها التى لا تتأتى له . فالكاميرا يمكن أن تنطلق وراء المغامرات والأحداث المثيرة بين الجبال والتلال . وفى السهول والأودية . ولكن جرين لم يقع تحت ضغوط هذه الإغراءات لإيمانه أن الفن هو فكر وليس إثارة فقط .

فى أواخر الثلاثينيات بدأ جرين يهتم بما أسماه المسرحيات النابعة من تاريخ الشعب . وأساطيره وعاداته ومعتقداته وآماله وقيمه . وهى المسرحيات التى قدمها على المسارح التجريبية التى أقيمت خصيصاً على سفوح التلال لهذا الغرض . من هذه الأعمال التى أطلق عليها اصطلاح «الدراما السيمفونية» نذكر : «المستعمرة الضائعة» ١٩٣٧ ، و «المجد الشامل» ١٩٤٧ ، و «إيمان آبائنا» ١٩٥٠ ، و«طريق البرية» ١٩٥٥ ، و «المؤسسون» ١٩٥٧ ، و «الحياة الكونفدرالية» ١٩٥٨ ، و «ستيفن فوستر» ١٩٥٩ . فى هذه المسرحيات أثبت جرين أن البناء الموسيقى يمكن أن يوازى البناء الدرامى ويضاعف من تأثيره على الجمهور . لذلك لعبت الموسيقى دوراً حيويا فى الأسلوب الذى أخرجت به هذه المسرحيات . فلم تكن مجرد خلفية تصويرية لمواقف المسرحية بل شكلت جزءاً عضويا من التعبير الدرامى .

لم يشأ جرين أن يترك تجربته النقدية والمسرحية دون أن يسجلها فى مجموعة مقالات نشرها فى كتاب بعنوان «التراث الدارمى» عام ١٩٥٣ . قدم فى هذا الكتاب مفهومه الشامل للدراما . وإمكاناتها اللانهائية التى يجب ألا تقع تحت طائلة قانون العرض والطلب التجارى . فغالباً ما تكون مقاييس برودواى غير صالحة لإنتاج الأعمال المسرحية الناضجة فكراً وفنا . وهذا ما طبقه جرين فعلاً عندما قدم مسرحياته التجريبية فى المسارح الصغيرة التى أقيمت على سفوح التلال على الرغم من نجاحه السابق على مسارح برودواى التى شعر أنها لا ترحب بالتجريب الذى يعتمد عليه تطور المسرح . فهى تعتمد على تقديمها للقوالب المعروفة والمضمونة تجاريا مثل الواقعية المتطرفة . أو الخيالية الرومانسية . أو الشاعرية الحالمة . ولكنها لا تسمح بمزج هذه العناصر لإنتاج مسرحية لم يتعود عليها الذوق العام للجماهير .

ولكى نتتبع التطور الفنى الذى طرأ على مسرحيات جرين يجدر بنا أن نتعرض لبعض مسرحياته التى تمثل الملامح البارزة فى فنه . فى مسرحية «فى حضن إبراهام» التى فازت بجائزة بوليتزر يستغل جرين الواقع الاجتماعى للزنوج الأمريكيين فى إخراج تراجيديا حادة زاخرة بأحاسيس الشفقة والرعب . يحاول فيها البطل

المولد إبراهام ماكريني أن يساعد الزنوج بإقامة مدرسة لهم فى إحدى مدن كارولينا الشمالية . ويسانده أخوه الأبيض غير الشقيق لونى الذى يرفض منحه أية مساعدة مالية أو عينية لتنفيذ مشروعه مما يؤدى إلى اشتعال الصراع الدرامى الذى يدفع بإبراهام إلى قتل أخيه لونى . هكذا تتولد المأساة من النوايا الطيبة التى تهدف إلى مساعدة الآخرين والارتقاء بهم . ولا يسعى جرين إلى تسجيل الواقع الاجتماعى بقدر ما يبلور الصراع اليائس الذى يخوضه إبراهام من اجل مساعدة بنى جنسه الذين ينتمى إليهم بحكم نصفه الأسود . ولاشك فإن دمه المختلط بوضح لنا وقوعه بين شقى الرحى : البيض والسود ، سواء على المستوى الاجتماعى الخارجى أو المستوى النفسى الداخلى .كان من الطبيعى أن ينتهى به الحال إلى نهاية مأسوية لأنه لم يملك المقومات أو الإمكانات التى تجعل منه قائداً ناجحاً لبنى جنسه . فقد اضطهده البيض وأشاح السود بوجوههم عنه . وعندما يقتل أخاه ، يقع صريع رصاص الانتقام . لكن هذا لا يمنع أنه امتلك روح الشجاعة وتحدى كل قوى المجتمع العاتية غير واضع صالحه الخاص فى الاعتبار . أو مقدراً لإمكاناته المحدودة .

فى مسرحية «إله الحقل» التى كتبت فى نفس عام «فى حضن إبراهام» يعود جرين إلى الحياة التقليدية الضيقة التى يحياها البيض فى الجنوب الأمريكى . فهى ليست حياة متسلقى الجبال بكل حيويتها وانطلاقها وخطورتها . ولكنها حياة الزارعين الذين لا يأتى لهم الغد بأى جديد . فى شخصية بطله «هاردى جيل كرايست» يبلور جرين نوعاً من الرجولة غير العادية التى تفور داخل رجل متزوج من امرأة عليلة . لكنه يحس بالحيوية تتدفق منه مرة أخرى عندما يتعلق بابنة أخت زوجته التى تدعى رودا والتى تبادله الحب الملتهب ينجح جرين فى تجسيد الصراع بين طبيعة العاشقين الثائرة الفائرة وبين المجتمع الضيق الخانق الذى يحيط بهما . وتنتصر هذه الطبيعة فى النهاية لأنها تتمشى مع سنة التطور . لكن جرين يتطرف فى المأساة بتقديم كثير من الأحداث المرعبة مثل انتحار خطيب رودا . ونسى بذلك أنه عندما تزيد المواقف الميلودرامية على الحد فإنها تفقد قدرتها على إقناع المتفرج .

فى مسرحية «بيت كونللى» تدور الأحداث أيضاً فى الجنوب كاشفة الصراع الذى يدور بين ملاك الأراضى الذين فقدوا قدرتهم على مواصلة التحدى وبين الفلاحين الأجراء الذين ارتبطوا عاطفيا ومصيريا بالأرض على الرغم من عدم امتلاكهم لها . ذلك لأنهم يستمدون منها القدرة على مواصلة الحياة . . وتتغلب طبقة الأجراء على طبقة الملاك من خلال ابنة أحد الفلاحين التى تتمكن من الإيقاع بويل كونللى فى غرامها بصرف النظر عن انتمائه إلى الطبقة الأرستقراطية . ويتم الزواج بينهما فعلاً ولكنها لا تعيش عالة عليه بل تثبت أنها قادرة على مساعدته وإنقاذه فى نهاية المسرحية . تتميز شخصيات المسرحية بالحيوية والإقناع والدقة فى التصوير وذلك لارتباطها بعمود فقرى أساسى للأحداث دون أى تدخل من الكاتب .

فى مسرحية «حقل بوتر» أو «أسرعى أيتها العربة» يعود جرين إلى تجسيد حياة الزنوج مرة أخرى من خلال تفاصيلها القاسية المريرة ولكن على أمل التخلص من السلبيات هذه المرة . يترك جرين الواقعية باستخدامه الرمزية التى تكثف دلالات الأحداث . والتى تكشف العيوب التى تعتور حياة الزنوج . فهم ليسوا بضحايا المجتمع فقط . ولكنهم ضحايا أنفسهم أيضاً بسبب حياتهم التى لا تخرج عن نطاق الغريزة البدائية والتى

لا تخطط للمستقبل بل تسير فى طريق بلا هدف محدد .

فى مسرحية « المجد الشامل » وهى إحدى درامات جرين السيمفونية . يمجد جرين أمريكا من خلال الدور التاريخى الذى لعبه توماس جيفرسون فى إرساء دعائم الديمقراطية . تبدأ المسرحية بمنظر فى قصر الملك جورج الثالث فى لندن عام ١٧٧٥ يعقبه فوراً الثورة الأمريكية من أجل الاستقلال مع تركيز بقعة الضوء على جيفرسون وفيرجينيا . ويقول الناقد أتكنسون بروكس : إن أسلوب المسرحية لا يختلف كثيراً عن أسلوب التأليف الموسيقى بكل تنويعاته وإيحاءاته . وهذا دليل على خصوبة مسرح بول جرين الذى استخدم كل الأدوات الفنية التجريبية من موسيقى . وشعر وواقعية ورمزية لكى يقدم رؤية فريدة خاصة به تجاه مأساة الإنسان الناتجة عن ضغوط المجتمع المعاصر والظروف المحيطة به .

٣٦ إلين جلاسجو — 36 Ellen Glasgow

(١٨٧٤ - ١٩٤٥)

اشتهرت إلين جلاسجو برواياتها وقصصها القصيرة الاجتماعية التى تستمد مادتها من مجتمع الجنوب الأمريكى بكل تحيزه وتعصبه وضيق أفقه وقيمه المتخلفة . بل إنها تزغلت فى مضمونها المحلى لدرجة أنها لم تخرج عن نطاق فرجينيا التى عاشت فيها طيلة حياتها . وعلى الرغم من صدق تصويرها الفنى فإنها عجزت عن الحصول على شهرة شعبية عريضة لأنه كان من الصعب على القارئ الذى ليس لديه أدنى فكرة عن الحياة فى الجنوب أن يتذوق رواياتها وقصصها القصيرة التى تقدم من الشخصيات والمواقف والمعانى والرموز مالا يستوعبه سوى من خبر الجنوب الأمريكى سواء فى الحياة أو فى الكتب . فقد اختارت إلين جلاسجو مجتمعاً محدوداً للغاية وحرصت على ألا تخرج عن حدود الواقعية التقليدية التى تجسد الواقع الاجتماعى من خلال نظرة ناقدة ساخرة فاحصة ، ولكنها لا تحاول كثيراً الخروج إلى المجال الإنسانى الرحب . فكانت شخصياتها بمثابة أعضاء فى مجتمع مرتهن بظروف معيشية مؤقتة ، أكثر من كونهم بشراً يحملون خصائص الإنسان التى لا يحدها زمان أو مكان . ولعل الجانب الإنسانى الشامل فى نظرتها إلى مجتمع الجنوب يتمثل فى رفضها اعتبار أهالى الجنوب جنساً قائماً بذاته ويختلف عن باقى الأمريكيين ، فمهما انطووا على أنفسهم داخل مجتمعهم الضيق المحدود ، فما زالوا ينتمون إلى البشر بكل الخصائص والسمات الإنسانية الثابتة

ولدت إلين جلاسجو فى مدينة ريتشموند بولاية فرجينيا ، ولم تلتحق بمدارس معينة ، بل تلقت تعليمها بالمنزل . كانت حياتها عادية وهادئة مما أثر على مضمون رواياتها التى خلت تماماً من كل الشطحات الرومانسية ، والمواقف المسرفة فى العاطفة التى سادت مجتمع الجنوب . فهو مجتمع يعيش فى الأوهام والأحلام التى لن تتحقق ، ويسرف فى التعبير العلنى والصريح عن العواطف المأسوية والمشاعر الذاتية . أما الين جلاسجو فقد رفضت كل هذه السمات واعتبرتها نوعاً من عدم النضج . وضح هذا الاتجاه فى رواياتها مثل « صوت الناس »

١٩٠٠ ، و «عجلة الحياة» ١٩٠٦ ، و «فرجينيا» ١٩١٣ ، و «الحياة وجابربيللا» ١٩١٦ و «الأرض الجرداء» ١٩٢٥ و «هذه هى حياتنا» ١٩٤١ . و «المهرجون الرومانسيون» ١٩٢٦ و «الحياة الظليلة» ١٩٣٢ و «شريان من حديد» ١٩٣٥ . وأيضاً فى قصصها القصيرة مثل مجموعة «الظل الثالث» التى كتبتها عام ١٩٢٣

ولكى نتعرف على ملامحها الرئيسية يمكننا الاستشهاد ببعض رواياتها على سبيل المثال . فروايتها «الأرض الجرداء» تتميز بالأحداث الطبيعية التلقائية ، والشخصيات ذات الأبعاد المتعددة ، والخطوط الفكرية الخصبة . فقد أصيبت دورنيدا أوكلى بخيبة الأمل فى الحب . ولكى تعوض هذا الإحباط والفشل فإنها تضع كل همها ونشاطها فى العناية بالفدادين الجرداء التى يمتلكها أبوها ، والتى ترمز إلى حياتها الجافة اليائسة . وبالفعل تنجح فى تحويل الأرض إلى بقعة خصبة خضراء . وتثبت للجميع أنه إذا صح العزم وضح السبيل وأن الثروة فى انتظار كل كادح مجتهد . لكن المجتمع الضيق الذى تعيش فيه لا يسمح لها بالنجاح والتفوق على كل المستويات . فهى تفشل فى علاقاتها مع الرجال ، فنراها تعشق واحداً بينما توشك على الزواج من آخر . ثم ترفض طبيباً فى نيويورك وفى النهاية تتزوج من الرجل الذى رفضها قبل ذلك . ثم تقوم على رعاية الرجل الذى أحبها فعلاً عندما تصبح سكيرة مفلسة . وهذه المأساة لا تحدث إلا فى الجنوب الذى يحيط الفرد بالإحباط من كل جانب لدرجة أن يتحول النجاح إلى أسطورة كاذبة .

فى رواية «المهرجون الرومانسيون» تتجلى مقدرة إلين جلاسجو على كتابة كوميديا السلوك الزاخرة بالسخرية ، كما نجد فى رواية «الحياة الظليلة» . فالرواية تحكى قصة زواج القاضى الكهل هانويل من أنابل أبتشرش التى لم تتعد ثمانية عشر ربيعاً . وهذه القصة ربما تحولت إلى كوميديا رخيصة بين يدى كاتب أقل موهبة من إلين جلاسجو التى بلورت المضمون فى مزيج فنى رقيق من اللاهية والعاطفية التى لا تخلو من بعض الرثاء . فمن الممكن أن تتميز تصرفات هانويل بالحماقة والتفاهة ، ولكنها تمتزج بالوقار والسلوك المتزن الرزين مما يجعل القارئ يتحمس له فى بعض الأحيان ، بل يتعاطف معه فى الوقت الذى يضحك فيه من تفاهاته وحماقاته .

لعل أصالة إلين جلاسجو تتمثل فى أنها لم تكتب إلا عن المجتمع الذى تعرفه جيداً . من هنا كانت الحياة التى تنبض بها رواياتها . فى رواية «فرجينيا» تدور الأحداث حول حياة امرأة من الجنوب فى الفترة من ١٨٨٤ إلى ١٩١٢ . كان زواجها فاشلاً ، ولم تستطع أن تؤقلم نفسها مع البيئة الجديدة مما أظهرها بمظهر غير لائق أفقدها احترام زوجها وبناتها . ولكى تعوض خيبة الأمل المحيطة بها من كل جانب صبت حنانها وحبها على ابنها الذى بادلها نفس الشعور . يقول الناقد إدوارد واجن نخت إن إلين جلاسجو كانت قد بدأت روايتها بلون من التهكم الساخر لبيئة فرجينيا لكنها غيرت رأيها مع تطور الأحداث وأصبحت أكثر تعاطفاً مع شخصياتها مما جعل رواياتها تجمع بين العنصرين : الاجتماعى والمأسوى فى آن واحد . ساعد هذا على التوغل داخل نفسية المرأة التى شهدت تقلبات اجتماعية ونفسية كثيرة مع مطلع القرن العشرين . سيطر هذا الاتجاه الروائى على أعمال إلين جلاسجو فيما بعد حتى إننا نجد فى رواية «شريان من حديد» تصويراً للمرأة الأمريكية ذات الإرادة الصلبة والعزيمة الحديدية فى مواجهة كل الأهوال والصعاب فى جبال فرجينيا حيث استقرت لأول مرة ، ثم فى مدن فرجينيا بعد أن قامت المدن وانتشر العمران . يعتبر النقاد هذه الرواية من أحسن روايات إلين جلاسجو لأنها ركزت على العنصر

الإنسانى المأسوى فى الشخصيات أكثر من تركيزها على الجانب الاجتماعى المؤقت للمواقف . ساعدها على ذلك اختيارها لفترة السنوات التى سبقت وواكبت فترة الانهيار الاقتصادى الشهير الذى بدأ مع مطلع الثلاثينيات من هذا القرن . لم تحاول المؤلفة تمجيد المرأة الأمريكية ، بل تركتها تتفاعل مع الأحداث . وتتصارع مع الأقدار حتى تجسد بأسلوب درامى ما أسمته بشريان الحديد الذى يسرى فى داخلها ويمنحها ذلك الصمود الرائع لإثبات إرادتها .

لعل هذه النغمة المأسوية التى تبرز فى روايات إلين جلاسجو ترجع إلى أنها ولدت فى فترة إعادة التعمير والبناء التى أعقبت هزيمة الجنوب فى الحرب الأهلية . وهى فترة كانت بمثابة اكتشاف الذات لمعظم الجنوبيين ، ومكنت إلين جلاسجو من أن ترى بعين فاحصة الأسباب الحقة والعوامل السيكلوجية التى أدت إلى كل هذه المآسى التى غرق فيها الجنوب . لكنها رفضت النظرة التقليدية التى كانت تدمغ الجنوبيين كلهم بصفات وسلبيات واحدة كما لو كانوا قد خرجوا من قالب واحد . تقول إحدى شخصياتها فى رواية «الحياة الظليلة» : «إنه لهراء أن نتكلم عن أهل الجنوب كما لو كانوا جنساً خاصاً مستقلاً بذاته ، يطلب نفس المطالب ويفكر بنفس الأسلوب». كما رفضت أيضاً أن تصور الشخصية الجنوبية فى صورة المرض العقلى والنفسى مثلما فعل بعض الكتاب الآخرين . كانت نظرتها المأسوية الشاملة إلى مجتمع الجنوب سبباً فى إحساس التطهير المريح الذى يستشعره القارئ بعد الانتهاء من القراءة .

لم تكن المأساة هى العنصر الوحيد المشكل لأعمالها ، بل اتخذت من روح الدعابة والتهكم ضوءاً يكشف الجوانب الأخرى من النفس الإنسانية ، وينأى بها عن الإسراف الممج فى العاطفة . يقول الناقد هـ . س . كانبى : إنها كانت من أعظم الروائيين الأمريكيين الذين قضوا على الرومانسية المريضة التى سيطرت على أهالى الجنوب ، إذ حرصت على أن تقدم لهم حياتهم بكل سلبياتها وتناقضاتها دون أية حساسيات تقليدية . يقول الناقد ألفريد كازن إنه على الرغم من أن إلين جلاسجو قد ولدت ونشأت فى مجتمع الجنوب بل إنها لم تخرج منه طيلة حياتها فإنها استطاعت أن تكتشف سلبياته ، وأن ترفض مثله ، وأن تنقده بأسلوب ساخر تهكمى يدل على نظرتها الموضوعية الشاملة ، أو كما تقول هى شخصيا : إن كل ما عملته أنها اشتغلت بتقليب التربة الخصبة التى ارتوت بغرور الإنسان .

من أهم إنجازات إلين جلاسجو أنها بلورت صراع الأجيال كما خبرته فى الجنوب . فى رواياتها الأولى تصارع الأجيال الناشئة من أجل التحرر من القيم والمثل الأثيرة عند جيل الآباء . وجاءت الحرب العالمية الأولى لكى تضاعف النضج الفكرى عندها بحيث بدت الشخصيات والمواقف فى الروايات التالية أكثر عمقاً وأخصب فكراً . لكنها عندما تقدمت بها السن بدت أكثر تحفظاً بحيث اختفت ثورتها المبكرة وحل محلها نوع من الإصرار على مواجهة الواقع دون رفضه رفضاً نهائيا . تجلى هذا الاتجاه فى رواية «شريان من حديد» التى تمثل مرحلتها الروائية الأخيرة التى استطاعت فيها أن تزيد من التصاقها بالإنسان وأن تبتعد بنفس الدرجة عن المحيط الاجتماعى الذى استغرق رواياتها الأولى . لعل هذا هو إنجازها الحقيقى الذى أفسح لها مكانة ملحوظة على خريطة الرواية الأمريكية ، ذلك لأن المجتمع دائم التغير فى ظروفه ومظاهره ، أما الإنسان فخصائصه ثابتة مهما تغير المكان أو اختلف الزمان .

٣٧ روبنسون جيفرز | 37 Robinson Jeffers

(١٨٨٧ - ١٩٦٢)

روبنسون جيفرز شاعر أمريكى له وجهة نظر محددة فى الحضارة المادية المعاصرة التى بلغها الإنسان وظن انه حقق بها حلم الإنسان القديم . فكل أشعار جيفرز تنطق بالرفض التام لهذه الحضارة التى يرى فيها بربرية تزيد على تلك التى عرفت بها حياة الحيوانات المفترسة والطيور الجارحة . والدليل على ذلك تلك الحروب المدمرة التى خاضها الإنسان ضد أخيه الإنسان ، والأسلحة الفتاكة التى اخترعت لتدمير ما بناه الإنسان على مر الأجيال فى لحظة طيش عابرة . لم يعبر جيفرز عن رفضه للحضارة فى قصائده فقط بل قام بتنفيذه فعلاً فى حياته إذ بنى لنفسه بيتاً من الصخر بالقرب من مدينة الكرمل فى شمال كاليفورنيا ، حيث أشبع رغبته الملحة فى العزلة والانطواء وعشق الطبيعة البرية الوحشية التى لم تصل إليها يد الإنسان . وكان من الطبيعى أن ينعكس هذا الفكر على قصائده فيصبغها بلون متشائم . لكن التشاؤم الذى يمتاز بالصدق الفنى والأصالة الفكرية خير من التفاؤل الذى يلون الوجود بصبغة وردية بينما الصراعات الوحشية والدموية تهدد مستقبل الإنسان وتشكل مصيره .

ولد روبنسون جيفرز فى مدينة بيتسبورو بولاية بنسيلفانيا ابناً لعالم فى اللاهوت وأستاذ فى الأدب الكلاسيكى مما أثر على فكره وثقافته منذ سنى حداثته الأولى . تلقى تعليمه فى جامعة المدينة ، ثم انتقل إلى سويسرا وألمانيا لإكمال دراسته العليا التى عاد بعدها لدراسة الطب فى جامعة كارولينا الجنوبية كما درس بعدها علوم الغابات فى جامعة واشنطن . لذلك لا نستطيع أن نحدد اهتمامه الفكرى والأدبى والعلمى فى فرع واحد من فروع المعرفة . انعكس هذا على شعره الذى يستمد معظمه من المعانى والدلالات النابعة من الأدب الكلاسيكى والكتاب المقدس ، والتى تبلور الطريق المسدود الذى دخلته الحضارة الصناعية الحديثة . وعلى الرغم من أن أغلب الشخصيات التى وردت فى قصائده جاءت من الحياة المعاصرة ، فإن جيفرز لا يربطها بفترة مؤقتة بل يحاول أن يصل من خلالها إلى الخصائص الجوهرية للنفس البشرية . استمد جيفرز خلفية أشعاره من المناظر

والمشاهد المحيطة بمنزله الصخرى الذى يطل من سفح الجبل على البحر الذى يتدفق حتى ينطبق عليه الأفق . وهذه المناظر الخالدة هى التى منحت شخصياته خصائصها الجوهرية التى لا تتأثر بتغير المكان او مرور الزمان . أما الحياة الصناعية والتجارية فى المدن الكبيرة فتتغير وتتبدل من يوم لآخر ولذلك فهى تطمس معها الأصالة الإنسانية الثابتة . ولاشك فإن المناظر التى عاش بينها كانت شبيهة بتلك التى تتابعت فى الأساطير الكلاسيكية . لذلك لم يشعر جيفرز بغربة عندما استخدم مضامينها فى قصائده مما منحها عمقاً فى المعنى الذى يعبر عن العلاقة الأزلية والأبدية بين الإنسان والكون .

لم يلتفت أحد إلى جيفرز عندما أصدر أول ديوانين له : «زجاجات النبيذ وتفاحات» ١٩١٢ . و«أهالى كاليفورنيا» ١٩١٦ . فقد كانت قصائد قصيرة تستمد من مناظر كاليفورنيا خلفية لها . لكن شهرة جيفرز بدأت عام ١٩٢٤ عندما أصدر ديوانه «تامار وقصائد أخرى» الذى يتخذ مضمونه من قصة تامار فى العهد القديم . والتى يغتصب فيها آمنون أخته تامار . فقد وجد جيفرز فى هذه القصة تجسيداً لإحساساته نحو فشل الإنسان و تخطى حدود رغباته الذاتية ، ونزعاته البربرية ، ويبدو أن ميله نحو التدمير والتخريب والاعتداء والاغتصاب أقوى بكثير من قواه الخلاقة البناءة . يرى جيفرز أن الانكباب الفاسق على الملذات ليس سوى عبودية الانسان لذاته التى تحاصره من كل جانب . لذلك فإن مأساة تامار ليست سوى النتيجة الحتمية لهذه النزعة العدوانية المدمرة .

فى نفس الديوان يقدم جيفرز مسرحية شعرية بعنوان «البرج وراء المأساة» التى يقيمها على مسرحيتى «أجاممنون» و «حاملات القرابين» اللتين تشكلان الجزأين الأول والثانى من ثلاثية الأوريستية لأيسكولس . تبدو براعة جيفرز فى استخدام ثقافته الكلاسيكية الواسعة عندما تنطلق مسرحيته من مضمونها الإغريقى لكى يشكل بها رؤية جديدة تركز أكثر على الدور الذى قامت به كاساندرا . وتصرف النظر قليلاً عن الصراع المعروف بين الظروف الملزمة لطرفى الصراع . وجد جيفرز نغمته الأساسية فى التناقض بين رغبات الكترا الجنسية التى تدفعها إلى استعطاف أوريست لكى يمكث معها فى المدينة ويحكم الشعب ، وبين رغبة أوريست الملحة فى قطع كل علاقة معها ، بل قطع كل رابطة تربطه بالجنس البشرى كله . وقد نجح جيفرز فى تقديم شخصيات ناضجة ومتبلورة من خلال الحوار الذى وظف فيه الشعر توظيفا دراميا فعالاً ، مما جعل بناء المسرحية متناسقاً . وأكد فى الوقت نفسه أن مهارة جيفرز فى الكتابة للمسرح لا تقل عن مهارته فى الشعر . والدليل على ذلك أن المسرحية عرضت بنجاح على مسارح برودواى عام ١٩٥٠ .

فى ديوان «الفرس المبرقش» ١٩٢٥ يسرد جيفرز فى قصيدة بنفس العنوان قصة تدور أحداثها فى الجبال بالقرب من منطقة مونتيرى فى كاليفورنيا وتتخذ من جو الأسطورة خلفية لها . فالقصة تعالج حب امرأة تدعى كاليفورنيا لفرس أحمر رائع الجمال . ترى فيه القوة والجمال وكل الصفات التى تصل إلى درجة المثال . لكن يحدث أن يقع زوجها العنيف المتوحش تحت أقدام الفرس الذى يسحقه بسنابكه مما يضطرها إلى قتله بالرصاص ولكنها تشعر فى الوقت نفسه أنها قتلت عالم المثال الذى عاشت فيه . والقصيدة زاخرة باللوحات الحية النابضة . والأحداث التى تنتمى إلى عالم الأسطورة الخصب ذى الرموز والمعانى والدلالات المتعددة . لذلك يعتبرها النقاد

من أفضل قصائد جيفرز إذا استطاع القارئ أن يستوعب كل معانيها من خلال التناقض الدرامى بين القوة والجمال والحيوية والصفاء المتمثل فى الفرس وبين جشع الإنسان المتحضر وحبه للسيطرة على كل ما حوله مما يعجل بنهايته فى معظم الأحيان .

فى قصيدة «نساء بوينت سير» ١٩٢٧ يقدم جيفرز شخصية كاهن أراد أن يتجاوز الطقوس التقليدية بحثاً عن نظرة جديدة للعقيدة لكن عقله يختل ويهتز بسبب وقوعه بين شقى الرحى المتمثلين فى رواسبه القديمة ورغباته الجديدة . أراد جيفرز من خلال مأساة هذا الكاهن أن يبلور الأخطار التى ترتب على سوء الفهم الذى يصيب الإنسان عندما يقدم على شىء جديد دون أن يكون قد استعد له نفسيا وروحيا وفكريا . فالحياة كلها دهاليز مغلقة وطرق مسدودة ، وكهوف مظلمة . لذلك فإن احتمالات الخطأ والخطر أكثر من احتمالات الصواب وتحقيق الهدف المرجو .

فى ديوان «كودور وقصائد أخرى» ١٩٢٨ يعود جيفرز فى قصيدة «كودور» إلى الأدب الإغريقى الكلاسيكى فيقدم قصة يوريبيديس التى تدور حول فيدرا وهيبوليت من خلال رؤية جديدة . تشتعل الرغبة العارمة داخل فرا كودور تجاه ابن زوجها هود الذى يرفض التجاوب معها . ولكن أباه يشك فى أنه اغتصب فيرا فيقتله . وعندما يعلم كودور مؤخراً أن هود كان بريئا ، يعانى أقسى المعاناة من عدم قدرته على التكفير عن ذنبه ، لأنه أدرك جيداً أن الأوان قد فات وأنه لم يعد هناك مستقبل أو أى نوع من العقاب على هذه الأرض يمكن أن يغسل داخله من الإحساس بالذنب القاتل . فقد كتب على الإنسان أن يتحمل مغبة سوء إدراكه للأمور .

فى ديوان «عزيزى يهوذا وقصائد أخرى» ١٩٢٩ يستمد جيفرز مضمونه مرة أخرى من الإنجيل . فهو يرى التناقض واضحاً للغاية بين شخصيتى المسيح ويهوذا . فبينما يرمز المسيح إلى البذل والعطاء والتضحية والحب ، يرمز يهوذا إلى الجشع والأخذ والأنانية والحقد . ولذلك فالمسيح هو الحياة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى ، بينما يجسد يهوذا الموت والظلام والخراب . يرى جيفرز فى يهوذا تجسيداً لكل العناصر التى تنهض عليها الحضارة الصناعية ، التجارية ، المادية المعاصرة .

فى ديوان «الهبوط إلى عالم الموتى» ١٩٣١ يستخدم جيفرز الأساطير الإغريقية وخاصة فى القصيدة الدرامية «عند نهاية عصر» التى تدور حول قيام بوليكسو بإعدام هيلين بعد عشرين سنة من سقوط طروادة . فالحضارة المادية فى نظر جيفرز تميل إلى القتل والتخريب ولذلك فهى تحمل فى طياتها بذور اندثارها . وهذا المفهوم أكده مرة أخرى فى ديوان «هبوط ثورسو على الأرض وقصائد أخرى» ١٩٣٢ ، والذى يجسد فى قصيدته التى تحمل عنوانه الشخصيات التى ترمز بدرجات مختلفة إلى رغبة الموت الدفينة والمؤثرة فى الاتجاه الذى تشقه الحضارة الحديثة . فالقصيدة تنهض على رغبات هيلين ثورسو المتناقضة تجاه زوجها بحيث تتردد مشاعرها بين حبه وكراهيته ، كذلك تجاه أخيه العاجز الذى يعشقها ، وتجاه الموت نفسه الذى تتمناه وترفضه فى الوقت نفسه . وهذه الحيرة التى وقع فيها الإنسان ليست سوى نتيجة حتمية للتعقيدات التى جلبتها الحضارة معها واعتبرها البشر تطوراً إلى عالم أفضل .

يتجلى عشق جيفرز للطبيعة فى ديوانه «امنح قلبك للصقور وقصائد أخرى» ١٩٣٣ ويعتبر أن الإنسانية بشكلها الراهن مازالت مجرد نقطة بداية للجنس البشرى الذى يؤكد عجزه فى كل تصرفاته. وعلى الإنسان أن يتجاوز هذه الإنسانية البدائية إذا أراد أن يعيش حياة حقة. فإما أن يستسلم للحياة السلبية والمستقرة التى تعيشها الأحجار الصامدة فى الطبيعة. أو يقلد الصقور فى حياتها المنعزلة التى تريد أن تصل بها إلى عنان السماء لكى تخدم الله الذى لابد أنه لم يرض بعد عن الوضع الراهن للبشرية على الأرض.

فى ديوان «ميديا» ١٩٤٦ يعيد جيفرز صياغة المسرحية الكلاسيكية القديمة لكى تقدم على المسرح المعاصر بنجاح باهر فى نيويورك عام ١٩٤٧. وفيها يبلور جيفرز نغمته الأساسية التى تنعى الإحباط الذى يطارد عالمنا المعاصر والتى ترددت من قبل فى قصيدته «عند ميلاد عصر» ١٩٣٧ التى يستخدم فيها أسطورة من الأساطير الشائعة فى نهاية عهد الحضارة الإغريقية - الرومانية وبداية عصر المسيحية. تجسد شخصيات القصيدة الجوع الروحى الذى ينهش أحشاء الحضارة المعاصرة والذى برز فى آخر دواوينه: «حقل الجوع وقصائد أخرى» ١٩٥٤. وقد لخص جيفرز فلسفته فى مقدمته لديوان «الفأس المزدوجة» ١٩٤٨ عندما قال: إنه ضد الإنسانية بوضعها الراهن. فقد تضخمت ذات الإنسان إلى الحد الذى فقد فيه الرؤية الموضوعية تماماً، وأصبح فيه راضياً عن نفسه كل الرضا. وآن الأوان لكى ينتقل الشعر من الإنسان إلى الطبيعة التى تسير طبقا لنظام رائع عجز الإنسان عن أن يسبر على نهجه. وعلى الشاعر أن يبلور نظام الكون أمام الإنسان حتى يشعر بحجمه الضئيل الذى لا وزن له فى مواجهة هذا النظام الأزلى الأبدى.

أعلن جيفرز رفضه لإنسان عالمه المعاصر سواء على مستوى أمريكا أو على مستوى العالم أجمع. قال فى إحدى قصائده: «إننى أفضل أن أكون دودة داخل تفاحة برية عن أن أكون حلقة فى سلالة الإنسان» وتمنى أن يكون الناس فى المستقبل أقل عدداً من الصقور حتى تقل نسبة التلوث فى العالم. عبر جيفرز عن كل هذه التنويعات من خلال شعر حر منطلق، وفى أبيات طويلة ترسم لوحات متتابعة. وقد قضى تشاؤمه من مصير الإنسان على أى احتمال لوجود عناصر الكوميديا أو الدعابة أو المرح. اعتذر عن هذا فى قصيدته «نقد الذات فى فبراير». وقد تناوله كل النقاد بالجدية اللازمة وخاصة أن معظم نبوءاته قد تحققت باندلاع الحرب العالمية الثانية، تم اختراع القنبلة الذرية. والحرب الكورية. بل إنه عاش حتى رأى بدايات حرب فيتنام المريرة. ولاشك فإن هذا الاهتمام المكثف بمصير الإنسان من خلال رؤية شعرية ناضجة فكراً وفناً قد جعل بعض النقاد يتحمسون لجيفرز لدرجة أن اعتبروه أعظم شعراء عصره. ولكن يجب ألا نتطرف إلى هذه الأحكام العامة. فيكفى روبنسون جيفرز أنه قام بدور ضمير عصره. وجعل من أشعاره تجسيداً حيا لحقيقة موقف الإنسان فى العالم المعاصر. من هنا كانت المكانة المرموقة التى يتمتع بها شعره فى تراث الأدب الأمريكى.

٣٨ هنرى جيمس — 38 Henry James

(١٨٤٣ - ١٩١٦)

هنرى جيمس من أعمدة الرواية الكلاسيكيه الأمريكية. برع فى الرسم الدقيق والتحليلى لملامح شخصياته سواء من الداخل أو من الخارج . وكان من أوائل الروائيين العالميين الدين ركزوا على الشكل الفنى للرواية كقيمة جمالية فى حد ذاته ، وخاصة أن الرواية العالمية قبله كانت زاخرة بالوثائق والمستندات والأخبار والحوادث والتعليقات والآراء الشخصية للكاتب بحجة أنها غير متقيدة بفترة زمنية مثل المسرحية المرتبطة بفترة العرض ، أو القصيدة التى تستخدم لغة الاستعارة والمجاز والإيقاع الموسيقى . لذلك كان من الصعب العثور على شكل متبلور للرواية إلى أن جاء هنرى جيمس وأوضح أن البناء الدرامى للرواية ضرورة فنية بدونها يمكن أن يطلق على الرواية أى اصطلاح إلا أنها عمل فنى . أكد جيمس أنه إذا كانت هناك تعليقات وآراء فى الرواية فلابد أن تكون نابعة من ظروف الشخصيات وتفكيرها . وليست لها علاقة بوجهة نظر المؤلف الشخصية فى الحياة والمجتمع . وإذا كان يتحتم على المؤلف أن يتخذ موقفا فكريا معينا تجاه عصره ومجتمعه ، فالرواية كلها كبناء درامى وجسم عضوى تجسد هذا الموقف الفكرى الذى ينفذ إلى جوهر النفس البشرية مستخدما أدوات الفن التى لا تبلى بمرور الزمان أو تغير المكان . ويبدو أن الثقافة الرفيعة التى تلقاها هنرى جيمس فى شبابه كانت سببا أساسيًّا فى هذا الوعى الفنى الحاد المبكر الذى تميز به عمن سبقه أو عاصره من القصصيين . كان نشاطه الأدبى متشعبا بحيث غطى الرواية ، والقصة القصيرة ، والرواية القصيرة ، والمسرحية ، والنقد الأدبى ، وأدب الرحلات ، والسيرة الذاتية ، بالإضافة إلى حصيلة ضخمة من الرسائل التى تبادلها مع قادة الفكر العالمى فى عصره .

وساعدته حياته الخاصة على بلوغ هذه المكانة المرموقة بين رواد الصف الأول للرواية العالمية . فقد ولد فى مدينة بوسطن حفيدا لوليام جيمس الذى كان من أوائل المليونيرات الأمريكيين ، وقد ورث أبوه ثروة ضخمة

مكنته من العيش كأحد كبار الأثرياء فى كل من نيويورك ونيوبورت وكمبردج ، مع الانتقال للاستقرار فترات طويلة بين عواصم أوروبا . وقد سجل هنرى جيمس ذكريات طفولته وصباه وشبابه فى سيرته الذاتية التى تتكون من مجلدين : المجلد الأول « صبى صغير وآخرون » والثانى « ملاحظات على ابن وأخ » ومن الواضح أن المقصود بالأخ هنا وليام جيمس عالم النفس الشهير الذى كان الأخ الأكبر لهنرى والذى فتح عينيه على دراسته السيكلوجية التى تهدف إلى تحليل النفس البشرية فى محاولة لبلوغ جوهرها الأصيل . وهذا ما فعله هنرى فى رواياته ، لكن بدلا من استخدام مناهج علم النفس التحليلى ، استخدم أدوات الفن الروائى التشكيلى .

ساعدت مدينة نيويورك – التى قضى فيها هنرى جيمس صباه – على تفتيح ذهنه وبصره لعالم المسرح الرحب . ظل متعلقا طوال حياته بهذا الفن العريق ، وتمنى أن ينبغ فيه . وعندما انتقلت العائلة إلى أوروبا ، اتصل جيمس بالحضارة الغربية فى عنفوانها ، ووجد فيها خصوبة وبلورة وتحديدا على النقيض من المجتمع الأمريكى الذى تركه ولم يجد فيه إلا ثلاثة أنماط من البشر : الرجل المهمك فى عمله ليل نهار ، والسكير الضائع الذى لا يجد من يشكو له همه . والزعيم السياسى الذى يشتغل بالقانون والخطابة والكتابة وغيرها من الوسائل التى يمكن أن تؤدى به إلى زعامة أحد الأحزاب التى قد تدفع به إلى البيت الأبيض .

أما فى أوروبا فقد وجد هنرى جيمس أنماطا من التفكير والسلوك يصعب حصرها تحت بنود محددة . وبالإضافة إلى ذلك كان أبوه حريصا على أن يحصل أبناؤه على أكبر قدر ممكن من التعليم المتنوع والثقافة العميقة . لذلك تنقل الأبناء بين المدارس الألمانية والسويسرية مما منحهم ثقافة عالمية بمعنى الكلمة ، وجعلهم يتخلصون من السذاجة والبراءة التى عرف بها الأمريكيون فى ذلك العصر .

مارس هنرى جيمس عدة فنون على رأسها الرسم ، ولكنه وجد ضالته أخيرا فى قلمه . فمارس ترجمة بعض روائع الأدب الفرنسى ، ولكنه لم يقابل بالترحاب إذ أن سنه لم تكن تزيد فى ذلك الوقت على الثامنة عشرة . وبحلول عام ١٨٦٤ استطاع أن ينشر أول قصة له بعنوان « خطأ مأسوى » وفى العام نفسه نشرت له « مجلة أمريكا الشمالية » مقالة مسهبة عرض فيها أحد الكتب . وسرعان ما رحبت به مجلات « الأمة » و « الأطلنطى الشهرية » وقد استفاد كثيرا من الصداقة التى عقدت أواصرها بينه وبين الروائى الأمريكى وليام دين هاولز الذى شجعه عندما رأس تحرير المجلة الأخيرة . كانت القصص المبكرة التى نشرها ذات مسحة كئيبة وحزينة ووقورة أكثر مما يحتمل الذوق السائد فى ذلك الوقت ، ولكن هاولز وقف مع جيمس مؤيداً له بكل قواه كروائى وكرئيس تحرير ، ظهرت براعة جيمس فى النقد الأدبى فى عرض الكتب التى نشرها فى أوائل حياته الأدبية . كان قاسيا على كل أديب لا يدرك أسرار حرفته ، ولا يعى حدود موهبته ، وقد وضحت ثقافة جيمس وإلمامه الشامل بالآداب الإنجليزية والفرنسية المعاصرة وطالما عقد مقارنات بينها وبين إنتاج أدباء أمريكا .

ارتفع مستوى أعمال جيمس كثيرا بعد رحلته الأوروبية التى قام بها بمفرده عام ١٨٦٩ عندما بلغ السادسة والعشرين . زار فلورنسا والبندقية وروما التى بهرته بعراقتها وأصالتها . لكن جيمس لم ينس أبدا أنه أمريكى ، ولذلك نظر إلى الحضارة الأوروبية دائما بعين أمريكية . صحيح أن المجتمع الأمريكى فى ذلك الوقت لم يكن إطلاقا على المستوى الحضارى لأوربا . إلا أن جيمس وجد أن الأمريكى الذى يفقد نظرته الأصيلة محاولا

التقليد الأعمى للأوروبيين . يفقد فى الوقت نفسه هويته الأمريكية مع عجزه الأكيد عن أن يصبح أوربيا .
كان الشغل الشاغل لجيمس هو تقييم نوعية العلاقة بين النمط الأوروبى والنمط الأمريكى . وبرز هذا الاتجاه فى القصص التى كتبها فى تلك الفترة مثل « الحج العاطفى » ١٨٧١ التى تأثر فيها بهوثورن والتى أبرزت الاتجاه الأمريكى الذى ساد السبعينيات وهو الاتجاه الذى تمثل فى رحلات الحج التى قام بها الأمريكيون إلى إنجلترا وأوروبا بحثاً عن تراثهم .

هروبه من الحياة التقليدية :

شعر جيمس أنه لو استقر فى أمريكا . لعاش حياة تقليدية محدودة يمكن أن تقتل فيه روح الإبداع والابتكار ، بالإضافة إلى أن المجتمع الأمريكى أصبح فى نظره مجتمعا بسيطا وبدائيا بمقارنته بالمجتمعات الأوروبية . ومجتمع مثل هذا لا يمكن أن يمد فكره ووجدانه بالخصوبة اللازمة لفنه . لذلك فكر فى الاستقرار نهائيا فى أوروبا . وشد الرحال مع أخيه وليام إلى باريس حيث نشأت صداقة وطيدة هناك بينه وبين إدمون دى جونكوروموپاسان وفلوبير وتيرجنيف . وفى عام ١٨٧٦ انتقل إلى إنجلترا حيث عاش هناك بقية حياته . وهو العام الذى نشر فيه روايته الأولى « رودريك هدسون » وبدأت أعماله تنشر وتنتشر : « مدام دى موف » و « الأمريكى » ١٨٧٧ . و « الأوروبيون » ١٨٧٨ . و « حلقة دولية » ثم « ديزى ميللر » و « حفنة رسائل » وغيرها .

سيطرت الفكرة العالمية على أعمال تلك الفترة بحيث لا نجد أيه اتجاهات محلية أو إقليمية فيها . وساير هذا الاتجاه ميول جيمس التى نزعت إلى الثقافة العالمية المتشعبة . وإلى مناقشة قضية الأمريكيين الذين هاجروا إلى أوروبا للاستقرار فيها . لذلك زخرت روايات الفترة بالتلاحم أو التناقض بين الشخصيات الأمريكية والشخصيات الأوروبية . لكن جيمس لم يفقد نظرته الأمريكية إلى الحياة الأوروبية والإنجليزية مهما كان انغماسه فيها . فقد أظهر قدرته على التقييم الموضوعى للاحتكاك الذى جرى بين الثقافتين . وانعكس هذا التقييم على شخصياته التى لم يكن منحازا إلى إحداها سواء بحكم جنسيته الأمريكية أو بدافع من ثقافته الأوروبية . نجد هذا فى « حفنة رسائل » و « حلقة دولية » و « مدام دى موف » التى ابتكر فيها صراعا دراميا أصيلا ناتجا عن التصادم بين الثقافتين . فالفتاة الأمريكية فى القصة الأخيرة نمط نسائى مرعب لا يهتم بأى شىء فى هذه الدنيا سوى بالمركز الاجتماعى والممتلكات المادية . أما زوجها الداعر فينتمى إلى الارستقراطية الفرنسية وتنتهى به الحال إلى الانتحار ، بينما الشاب الأمريكى الذى طالما أظهر إعجابه وولهه بها يهرب منها وهو يحمد الله أنه لم يقع فى براثنها .

فى «رودريك هدسون»-وهى أولى روايات جيمس الطويلة - نجد جنسيات متعددة أيضا تتحرك أمام خلفيات اجتماعية تتمثل فى نورثهامبتون وما ساتشوستس . ونلحظ موقف جيمس من هذه الجنسيات والخلفيات فى الأسلوب الروائى الذى يعرضها به . وخاصة عندما يركز على الشخصيات الرومانية وغيرها من التى تعيش فى المهجر . لكن قبضة جيمس على الشخصيات والأحداث كانت تضيع أحيانا بحيث نعجز عن إدراك الحتمية المنطقية التى تؤدى من موقف إلى آخر . ويبدو أن هناك شخصيات نمطية أثيرة عند جيمس لدرجة أنه يعيد

إظهارها فى قصصه ورواياته . فمثلا رولاند ماليت ذلك المثال الأمريكى الذى برع واشهر فى فن النحت ، عبارة عن تكرار لبعض الأنماط العاجزة جسديا والتى قدمها جيمس فى أعمال سابقة . لكن هذه الشخصيات اختفت بعد نشره لرواية « اليقين » بل ان رودريك نفسه أصبح شخصية مهزوزة وغير متحضرة او مثقفة بحيث صرف جيمس نظره عن نمطه ولم يكرره فى رواياته الناضجة التى توالت بعد ذلك .

يبدو التطور الناضج لجيمس فى رواية « الأوروبيون » التى تبدو أقل طموحاً وأكثر إتقاناً من سابقتها . فقد نجح جيمس فى تجسيد روح اللقاء والالتحام بين فيليكس يانج والبارونة مونستر اللذين يمثلان الأوروبيين وبين أقاربهما الذين يعيشون فى ولاية نيوإنجلاند الأمريكية ، وهم آل ونتورث . فنرى الأبعاد المتعددة لهذه العلاقة بعيدا عن التقرير المباشر والسطحى للمواقف . وكل لمسة يضيفها جيمس إلى المواقف أو الشخصيات تؤكد لنا أن الرواية هى أساسا كوميديا سلوك . ولكن السلوك هنا – كما هو الحال فى كل أعمال جيمس – ليس مجرد مظاهر اجتماعية جوفاء لأنه يجسد ويبلور الالتزام الأخلاقى للشخصيات ، أو افتقارها إلى مثل هذا الالتزام .

أما « ديزى ميللر » فيظهر فيها جيمس قدرته على كتابة القصة الطويلة التى اشتهر بها . نشرت فى إنجلترا ولاقت نجاحا ساحقا . بطلة الرواية فتاة أمريكية أدت بها سذاجتها وبراءتها إلى أن تتصرف فى المجتمع على سجيتها بصرف النظر عن رأى الآخرين فيها . وقد حاولت الجالية الأمريكية فى روما أن تحد من انطلاقها حتى لا يشمت فيها الأوروبيون الذين نظروا إليها نظرات زاخرة بالشك والريبة . كان إعجاب جيمس بشخصية ديزى ميللر سبب فى أنه كرر بعض ملامحها فى بطلاته بعد ذلك . فهى فتاة تثير أشجان القارئ بصدق وأصالة وخاصة عندما تموت بالحمى بسبب عدم إيمان وينتربورن بها . فقد عجز ذلك المهاجر الأمريكى عن إدراك الأبعاد الرحبة والعميقة للحب الذى كانت تكنه له . اكتسبت شخصية ديزى ميللر شعبية ساحقة عند جمهور القراء لدرجة أن الناشرين اللاهثين وراء طبع الروايات ذات المضامين العالمية والبطلات الأمريكيات ذوات الجاذبية الآسرة . هؤلاء الناشرون طاردوا جيمس لمدة طويلة حتى يكتب لهم المزيد من هذا النوع الروائى . وبحكم أنه كان يعيش من قلمه ، فلم يعدم الوسيلة التى يرضى بها الناشرين ، وفى الوقت نفسه أصر على احترام فنه وخاصة أن اتجاهاته فى الرواية ذات المضمون العالمى والجنسيات المختلفة كانت بمثابة موجة العصر . ومن هنا لم يحدث تناقض بين الالتزامات الفنية والرواج التجارى .

تبدو المقدرة النقدية لجيمس فى كتابه « هوثورن » ١٨٧٩ الذى قدمه كنوع من العرفان بجميل هذا الروائى الأمريكى الرائد وذلك على الرغم من مضامينه المحلية واهتماماته الإقليمية التى لا تخرج عن حدود المنطقة التى ولد بها وخبرها . لكن التناقض بين هوثورن بمضامينه المحلية وجيمس باتجاهاته العالمية لا ينفى وجود الخلفية الأمريكية التى تحكم الاثنين . فإذا كانت خلفية هوثورن تتمثل فى نيوإنجلاند فإن جيمس لم يهرب إطلاقا من فكره الذى تربى بين أحضان نيويورك . يتضح هذا فى قصة « ميدان واشنطن » ١٨٨٠ التى تتخذ خلفيتها من مدينة نيويورك ، وتدور حول صراع بين أب وابنة تريد أن تفرض عليه خطيبها الذى لم يقتنع به ، فقد اعتبره مجرد شخص لا قيمة له بالمرة . وإن كان جيمس يحاول أن يدلى برأيه الشخصى من خلال الصراع ، إلا أن فكر الشخصيات يبدو متسقا بحيث تؤدى العلاقة الجدلية بين الفكر والسلوك إلى نتائج حتمية .

تشبعه بالروح الإنجليزية :

على الرغم من إصرار جيمس على أمريكيته ، فإنه يبدو أن الأديب هو ابن بيئته الفعلية وليس ابن بيئته التى نشأ فيها. يقول الناقد فريدريك و. دوبى فى كتابه «هنرى جيمس» : إن استقرار جيمس لمدة طويلة فى إنجلترا جعله يتقمص الشخصية الإنجليزية . هذا التطور يبدو واضحا فى شخصياته الأمريكية التى وردت فيما بعد . فلم تعد تلك الشخصيات البريئة الساذجة التى تنظر إلى الحضارة الأوروبية نظرة الانبهار والمقارنة المستمرة كما نجد فى « ديزى ميللر » بل أصبحت شخصيات مركبة ومعقدة بحيث يستحيل الفصل بينها وبين الشخصيات الأوروبية . وقد أدى هذا بجيمس إلى المزيد من العالمية والانتشار .

تعتبر رواية « صورة لسيدة » ١٨٨١ من أرقى الروايات التى عرفتها اللغة الإنجليزية . فيها ينتقل جيمس ببطلته الجذابة الرائعة إيزابيل آرشر من ألبانى حيث قضت طفولتها إلى أوروبا حيث عرفت الحياة والنضوج بكل أبعاده وتناقضاته واحتمالاته اللانهائية . وبسبب الثروة الطائلة التى منحها إياها ابن عمها العاجز رالف تاتشيت . تقع ضحية لشاب رياضى صائد للثروات بحيث تتزوجه زواجاً يحمل فى طياته كل معانى الاستغلال والانتهازية . ولعل الصراع الدرامى الذى تنهض عليه الرواية يتمثل فى حاجة إيزابيل إلى الاستقلال والحرية الشخصية بل واستحقاقها لها ، ولكن مثل هذه الحاجة الطبيعية والمنطقية تؤدى بها إلى الوقوع فى براثن الانتهازية ، لأنها ظنت أن كل البشر يتمتعون بنفس البراءة والعفوية والتلقائية التى جاءت بها من أمريكا . عندئذ يدرك القارئ أنه لابد من المعايير والضوابط التى تسلح الإنسان بالوعى الكامل بحقائق الحياة ، حلوها ومرها . أما الحرية الشخصية بدون الوعى الاجتماعى فلابد أن تتحول إلى انزلاق مستمر إلى آفاق لا يتمناها الإنسان إطلاقا .

يكاد يجمع النقاد على أن الأسلوب النثرى الذى كتب به جيمس رواية « صورة لسيدة » يعد القمة الفنية التى بلغها بالنسبة لإنتاجه كله . فالنثر يتميز بالرشاقة والمرونة والسلاسة والانسيابية والقوة والكثافة الزاخرة بالاستعارات والرموز . كان جيمس دقيقا فى اختيار ألفاظه وجمنه وصوره ، نفس دقة الشاعر الذى يكتب قصيدة لا تزيد عن سطور معدودة . ومن الواضح أن الكلمة المناسبة الدقيقة كانت دائما طوع قلمه ، بحيث كانت تقول من المعانى والدلالات ما يزيد كثيرا عن معناها المجرد التقليدى المرتبط بها . ولا شك فإن تمكن الأديب من اللغة التى يكتب بها يعد من ضرورات صنعته التى تيسر له عملية تشكيل عمله بالأسلوب الذى يطمح إليه . وعلى الرغم من عالمية المضمون الذى عالجه جيمس والذى يزخر بالجنسيات والحضارات والثقافات والخلفيات المتباينة فإن تمكنه من أدواته النثرية ساعده على إبراز تناسق الشكل الفنى ، وخاصة أنه لم يرتبط بالخلفية الفكرية نفس ارتباطه بالشخصية الرئيسية مما منحها حياة مستقلة بذاتها بلورت بالتالى الاستقلال الذاتى الذى كانت تهدف إليه من خلال الأحداث والمواقف المتتابعة . لذلك يقول الناقد ف . ر . ليفيز فى كتابه « التقاليد العظيمة » إن رواية « صورة لسيدة » هى أعظم ما أنتج جيمس لأنه استفاد من كل الأدوات الفنية التى تجعل من روايته عالما مستقلا بذاته .

لكن تشبع جيمس بالروح الإنجليزية لم يجعله ينسى مسقط رأسه بوسطن فكتب « أهالى بوسطن » التى تعد

الرواية الوحيدة له التى تتخذ من الحياة الأمريكية وحدها خلفية فكرية ووصفية لها . فالتجربة التى تمر بها الشخصيات أمريكية محضة . لكن البناء الدرامى للرواية لا يمتاز بنفس التناسق والقوة والحيوية التى وجدناها فى « صورة السيدة » . ويبدو أن موهبة جيمس لم تكن تبلغ مداها إلا فى مناطق الاحتكاك بين الثقافتين الأوروبية والأمريكية . لذلك يعود فى رواية « الأميرة كازاماسيما » إلى تحليل عوامل القلق التى تنهش الحضارة الأوروبية من الداخل . يلقى جيمس على كاهل إحدى الشخصيات تبعة اكتشاف أمجاد أوروبا فى مجالات الإنجاز الثقافى وهل كان يستحق كل هذا الصراع الدموى لكى تتبلور ملامحه فى النهاية . فقد كانت شخصية هايسنث روبنسون مثلا للإنسان الذى يملك فى عقله ووجدانه عصارة الثقافات والحضارات المعاصرة . لكنها كانت مثل التحف التى يحتويها قصر كبير يعيش فيه فرد واحد فقط لا يتمتع بها ولا يستخدمها الاستخدام الصحيح . يمدح الناقد ليونيل تريلنج رواية « الأميرة كازاماسيما » فى كتابه « الخيال الليبرالى » لأنها تدحض ادعاءات بعض النقاد الذين يقولون : إن جيمس كان منعزلا تماما عن عصره ، واستمد مضامينه من خياله المحض . فى هذه الرواية يجسد جيمس روح الثورة التى كانت تعتمل داخل المجتمع الأوروبى إيذانا بتغيرات جوهرية بدأت بانتهاء القرن التاسع عشر . ونفس الاتجاه نجده فى رواية « ربة الشعر المأسوية » التى تجسد الصراع بين الإنسان العاشق للفنون وبين المجتمع الإنجليزى التقليدى المعاصر ذى الاهتمامات البورجوازية المادية الضيقة . ولا شك فإن المضمون الاجتماعى الواقعى يلعب دورا هاما فى روايات جيمس التى لا تعتمد على الخيال فى كل جزئياتها . فمثلا تمثل مدينة بوسطن فى رواية « أهالى بوسطن » الإفلاس الروحى الناتج عن الجشع المادى الذى يطارد الجميع بسياط من نار . كانت نتيجة هذا الهجوم الاجتماعى السافر أن فشلت هذه الروايات فى تحقيق نفس الرواج التجارى لروايات جيمس المبكرة .

دفع هذا الالتزام الاجتماعى جيمس إلى محاولة الكتابة للمسرح على أساس أنه وسيلة اتصال بالجمهور أكثر مباشرة وحيوية من الرواية . ولعشقه لهذا الفن العظيم منذ صباه الباكر فى نيويورك . لكنه عاد بخفى حنين من المحاولة اليائسة التى تمت عام ١٨٩٥ عندما عرضت له مسرحية « جى دومفيل » واستقبله فيها الجمهور ليلة الافتتاح بالصراخ والصفير فى وجهه ، مما أجبره على العودة إلى الرواية والقصة . ولكن هذه الحادثة لم تقلل من حنينه الجارف إلى المسرح بحيث كتب بعض المسرحيات دون أن يعمل على عرضها تجاريا . وقد برزت ميوله المسرحية والدرامية فى أسلوبه الروائى الذى اعتمد على الاقتصاد اللفظى ، والتكثيف الرمزى ، والتركيز الدرامى . فالرواية فى نظره – لا تقل أبداً عن المسرحية فى خضوعها لحتميات الشكل الفنى وجماليات البناء الدرامى . بل إن رواية « البيت الآخر » عبارة عن إعادة صياغة لإحدى مسرحياته ، استطاع فيها أن يحدث فى نفس القارئ أثراً حاداً مباشراً مثيراً للغاية لا يحدث إلا بين جمهور المسرحية . والرواية فى حقيقتها كانت تقف فى منتصف المسافة بين المسرحية المعروضة والقصة المكتوبة .

ومع احترام جيمس لكل الضرورات الفنية والجمالية ، فإنه لم يهمل نقد النقائص الاجتماعية التى تنبع من الطبقة والبيئة والثقافة والتربية . هذه النقائص ترجع إلى إساءة فهم معنى حب الملكية . فالإنسان يميل بغريزته إلى حب الملكية ويعميه جشعه عن امتلاك الأشياء التى تهمه وتفيده فقط ، فهو يحب امتلاك كل ما تصل إليه يده

وبأية وسيلة . لذلك تقع معظم شخصيات جيمس ضحية لهذه الرغبة العارمة ، فهى تريد الحصول على أكبر قدر ممكن من الممتلكات المادية ظنا منها أنها بهذا يمكن أن تنمى الجوانب الروحية والجمالية فى حياتها . فهى تمتلك التحف والتماثيل واللوحات ليس بدافع عشقها للفن ولكن بدافع حبها للامتلاك وميلها للمظاهر الاجتماعية . أما العيب الأخلاقى الآخر الذى يهاجمه جيمس فيتمثل فى الشراهة الجنسية التى تحول الحب بكل مظاهره الخلاقة الإيجابية إلى مجرد إشباع لنزوة بهيمية لا تعبأ بشخصية الطرف الآخر . وهناك رذيلة ثالثة يسميها جيمس « رذيلة السائح » التى تزين لعين السائح العابرة أنه توغل فى فهم حضارة وثقافة البلد الذى يزوره لدرجة أنه يتكلم عنها بأسلوب الدارسين المتخصصين ، وغالبا ما يكون مثل هذا السائح ثريا أرستقراطيا بحيث يظن أن ثروته تؤهله لامتلاك أى شىء والحديث عن أى شىء .

وغالبا ما ينشأ الصراع الدرامى عند جيمس ، بين النقائص والعيوب التى سبق ذكرها ، وبين روح الفنان أو المفكر الأصيل الذى ينظر إلى الحياة فى جوهرها بعيداً عن أى زيف أو خداع . فهو يملك الخيال الرحب أو الذى يكشف له الوجود فى لمحة خاطفة ، ولذلك يحتفل بالحياة ويتذوقها بدون أية محاولة لامتلاك مظاهرها المادية الجوفاء . بل إن بعض شخصيات جيمس تحد منتهى متعتها فى التضحية بنفسها من اجل استمرار المعانى والقيم الإنسانية العظيمة . يؤدى هذا الدور الحضارى فى روايات جيمس ، الفنان أو المرأة ، لكنه لا يجمع بين النمطين فى رواية واحدة لتشابه دوريهما . فعادة ما يكون الصراع الدرامى بين الفنان أو المرأة وبين محدثى النعمة الذين يعتبرون الحياة من ممتلكاتهم المادية .

مع مطلع القرن العشرين ألف جيمس أعظم روايات له « أجنحة الحمامة » ١٩٠٢ ، و « السفراء » ١٩٠٣ ، و « الإناء الذهبى » ١٩٠٤ ، وهى على نفس المستوى الفنى الرفيع لرواية « صورة لسيدة » إن لم تكن ترتفع عنها . فلم يعد جيمس مهتما بالخلفية الاجتماعية الواقعية بقدر تركيزه على الحياة الشعورية واللاشعورية لشخصياته . ويستحسن أن نأخذ فكرة عن كل منها لأنها تمثل التطور الذى طرأ على فن جيمس وأصبح يعرف به فى تراث الرواية الأمريكية بصفة عامة .

تدور أحداث رواية « أجنحة الحمامة » حول كيت كروى التى تذهب بعد وفاة أمها لتعيش مع عمتها مسز لاودر . وتعرض عليها أن تتبناها بشرط أن تهجر أباها الوسيم ذا السمعة السيئة نهائيا . لكن كيت لا تحتمل صرامة عمتها فترفض طلبها وتعود للحياة مع أبيها الذى يتركها بدوره ويذهب للاستقرار بمفرده فى بيت لعمتها فى لانكستر جيت فى غرب لندن . ويأتى الإنقاذ لكيت عندما تقع فى غرام ميرتون دينشر أحد الصحفيين الذين يعملون فى شارع فليت . فيخطبها لنفسه بدون استشارة عمتها التى كانت تخطط لتزوجها من اللورد مارك أو أى رجل ثرى آخر . ويحدث أن تبعث الجريدة بدينشر إلى أمريكا فى مهمة لمدة ستة أشهر لكى يبعث إليها من هناك بسلسلة من المقالات . فى أثناء غيبته تأتى سوزان – إحدى صديقات العمة – من أمريكا وبصحبتها فتاة ثرية جدا تدعى ميللى ثيل ، تصبح سوزان وميللى من أفضل صديقات العمة . بينما أواصر الصداقة المتينة تنعقد بين ميللى وكيت . وبعد عودة دينشر نكتشف أنه قابل ميللى فى نيو يورك وحدثت بينهما جاذبية خفية . لكن ميللى كانت مريضة بحيث نصحها الطبيب بعدم إجهاد نفسها والتعرض للشمس أطول مدة ممكنة . فيذهب الجميع إلى

مدينة البندقية حيث يزورهم دينشر واللورد مارك . ويكتشف الجميع مدى الغرام الذى تكنه ميللى لدينشر على الرغم من مرضها الذى تزايدت خطورته مع الأيام . ومن الواضح أنها لم تكن على علم بالخطوبة السرية التى تمت بين دينشر وكيت .

عندما تتأكد كيت من أن مُيللى فى طريقها إلى النهاية تحث دينشر على التقدم لطلب يدها على سبيل إدخال السعادة إلى قلبها من ناحية . وبهدف أن يرث ثروتها الطائلة كزوجها الأرمل من ناحية أخرى ، وبالتالى يصبح الطريق مفتوحا لكيت لكى تتزوج من دينشر . لكن الخطة تفشل بسبب تدخل اللورد مارك – أحد قناصى الثروات – الذى يطلب يد ميللى وعندما ترفضه يخبرها على سبيل التشفى بالخطوبة السرية بين دينشر وكيت . وبعد موت ميللى يتلقى دينشر مظروفا مختوما كانت ميللى قد تركته له قبل وفاتها . كان متأكدا أنه يحتوى على تنازل له عن كل ثروتها ، ولكنه يأخذه إلى كيت دون أن يفضه . فتقوم هى الأخرى بحرقه دون فتحه . كما ترك دينشر الخيار أيضا لكيت لكى تفض الخطاب الذى أرسله هؤلاء الذين تآمروا على ميللى وثروتها . ولكن كيت تعترف أخيرا بالمعنى الإنسانى العظيم الذى عاشت ميللى من أجله فتقول لدينشر : « إنها فعلت هذا من أجلنا . فقد كنت أعرف طبيعتها جيدا . . إنها طبيعة الحمامة التى تمد أجنحتها لكى تحتوى الجميع تحت ظلها . »

أما رواية « السفراء » فتدور حول لويس لا مبرت ستريذر الذى ترك مدينة ووليت بما ساتشوستس فى طريقه إلى أوروبا مبعوثا من أرملة ثرية فى منتصف العمر كان قد خطبها قبل سفره . وكانت مهمته فى أوروبا أن يقنع ابنها تشادويك نيوسام لكى يعود من باريس ويشارك فى المشروعات الاقتصادية التى تنهض بها الأسرة . فقد انقطعت خطابات تشادويك منذ أمد بعيد واعتقد الجميع أنه وقع فى غرام امرأة من ذلك النوع الذى لا يعرف سوى المال والجنس . وبينما يمر بإنجلترا فى طريقه إلى باريس توثقت أواصر الصداقة بينه وبين عانس أمريكية تدعى ماريا جوستري . كانت امرأة ناضجة بمعنى الكلمة ، اصطحبت ستريذر ومحاميه الساذج القروى وإيمارسن إلى كل أماكن السياحة فى لندن وباريس ، بعد ذلك أصبحت مستشارة ستريذر فى كل خطوة جديدة يتخذها . ويفاجأ ستريذر بتشادويك وقد تغير من النقيض إلى النقيض . فلم يعد ذلك الشاب الشرس العنيف الذى عرفته العائلة فى أمريكا . من خلال اللقاء الذى تم بين الرجلين يدرك ستريذر أن هذا التغير الملحوظ الذى طرأ على تشادويك كان نتيجة مباشرة للتأثير الحضارى الذى مارسته عليه مدام دى فايونيه .

من خطابات ستريذر إلى مسز نيوسام تدرك أن مهمته فى إرجاع ابنها قد باءت بالفشل ، فترسل ابنتها المتزوجة سارة بوكوك مع زوجها وأخته الصغيرة كسفراء آخرين إلى باريس . ولكن سارة تفشل هى الأخرى فقد أدرك الجميع بمحض المصادفة أن تشادويك ومدام دى فايونيه عاشقان . هنا يطرأ التغير على شخصية ستريذر هو الآخر . فيرى أن الحب قيمة إنسانية عظيمة ترتفع فوق أى مشروع اقتصادى . وقد لمس هذه الحقيقة بنفسه فى تلك العلاقة السامية بين تشادويك ومدام دى فايونيه . وقارن بينها وبين العلاقة المادية التى تربط بينه وبين أم تشادويك فى أمريكا . كانت النتيجة أن أكد ستريذر على تشادويك ألا يهجر معشوقته التى جعلت منه هذا المخلوق الراقى ، فقد أدرك أنه ليس من الأخلاق إطلاقا أن يهجر الرجل مثل هذه المخلوقة الرائعة . وعندما يتأكد ستريذر من إخلاص تشادويك يعود إلى أمريكا قرير العين على الرغم من أنه قام بمهمة معاكسة تماما للمهمة التى

أرسل من أجلها إلى باريس .

فى رواية « الإناء الذهبى » نجد نفس الاتجاه الفنى والفكرى الذى وجدناه من قبل فى « أجنحة الحمامة » و « السفراء » لدرجة أن بعض النقاد يعتبرون هذه الروايات ثلاثية مسلسلة تكمل بعضها بعضا . فشخصية ماجى فيرفر عبارة عن تكملة للجوانب الإنسانية والحضارية الرائعة التى تميزت بها كل من ميللى ثيل ومدام دى فايونيه من خلال نفس الالتقاء الفكرى والاجتماعى بين الأوروبيين والأمريكيين . هذا لا يعنى أن هنرى جيمس كان يكرر نفسه ، بل يعنى وحدة نظرته تجاه حضارة عصره بصفة خاصة وتجاه الكون والأحياء بصفة عامة . هذه الوحدة الفكرية النابعة من فلسفة محددة ارتبطت ارتباطا عضويا بوعيه الحاد بجماليات الشكل الفنى لأعماله الروائية والقصصية . لذلك لم يقدم مجرد صور وصفية لخصائص عصره وملامحه كما فعل كثير من الروائيين الذين سبقوه أو عاصروه بل اهتم أساسا بتقديم أعمال فنية ذات أشكال درامية متبلورة واستطاع بهذا أن يتعدى حدود الزمان وقيود المكان . ساعدته فى ذلك عالمية مضمونه الذى احتوى جنسيات وثقافات وحضارات متباينة منحته خصوبة فكرية وفنية عالية . من هنا كانت المكانة المرموقة التى أحرزها فى تراث الرواية العالمية .

٣٩ ثيودور درايزر

39 Theodore Dreiser

(١٨٧١ - ١٩٤٥)

يعد ثيودور درايزر رائد المذهب الطبيعى فى الرواية الأمريكية . فهو يؤمن بأن للطبيعة المادية قانونا أخلاقيا وبيولوجيا يمكن فهمه وإدراكه عن طريق دراسة الطبيعة نفسها . وليس عن طريق دراسة عالم ما وراء الطبيعة الذى يتكون من كل الظواهر الميتافيزيقية . ويرى درايزر – شأنه فى ذلك شأن كل الكتاب الطبيعيين – أن الإنسان جزء من الطبيعة ، وفى الوقت نفسه يعد الجزء المدرك والواعى بها ولذلك فإن أى فهم لجوهر الطبيعة الجامدة أو الإنسانية لابد أن يتم من خلال عقل الإنسان وقدرته على التفكير والتحليل والتحديد . ينطبق هذا على الظواهر التى تحدث فى كل عصر وكل مجتمع من حروب وأوبئة ومجاعات وانتصارات واكتشافات ونظريات . . إلخ من الظواهر الاجتماعية التى تخضع لكل القوانين الطبيعية من صراع وتطور وتقدم ونشوء وارتقاء ، أما القانون الأخلاقى الذى يكمن وراء هذه الظواهر فيمكن استنباطه ودراسته من إمكانات الطبيعة ومنهجها حتى لا يتحول الإنسان إلى لعبة فى يد القدر . ومن الواضح أن درايزر تأثر بالاكتشافات العديدة فى ميدان علم النفس والاجتماع والاقتصاد ، وهى الاكتشافات التى بدأت فى وضع القوانين الدائمة التى تفسر الحركة المؤقتة للمجتمع . ويعتبر النقاد أن القادة الكبار الثلاثة للمذهب الطبيعى فى الأدب العالمى هم : إميل زولا وثيودور درايزر وجورج مور . فقد عملوا على بلورة الجانب الفسيولوجى فى حياة الإنسان وارتباطه الوثيق بمملكة الحيوان التى تخضع لكل قوانين التطور ، والتى تعتمد على غرائز حفظ النوع من أنانية وحب للذات وعدم التقيد بقوانين المجتمع وتقاليده إذا وقفت عقبة فى سبيل إثبات كيانه . كانت هذه النظرة التشاؤمية سببا فى مسحة الكآبة التى لونت أعمالهم الأدبية ، إذ أنها بلورت الواقع الجاثم بكل تفاصيله الدقيقة والقبيحة دون أية مواراة ، من هنا كانت نغمة السخط التى لم يستطع درايزر أن يتغلب عليها . فقد وجد أن الإنسان مخلوق حيوانى وسلبى من نتاج الوراثة والبيئة ، وليس فى إمكانه الإفلات من المصير المحتوم ، وهو ليس مؤثرا بقدر ما هو متأثر

بالظروف المحيطة به .

ولد ثيودور درايزر فى مدينة تيراهوت بولاية إنديانا التى التحق بمدارسها وتلقى تعليمه العالى بجامعتها . وفى أوائل التسعينيات من القرن الماضى اشتغل بالصحافة وتحرير المقالات فى كل من شيكاغو ونيويورك . ويبدو أن عمله فى الصحافة منحه مادة خصبة وجد أنها تصلح لكى تكون مضامين لروايات تستلهم الواقع وتلقى عليه أضواء فاحصة حادة . فكتب فى عام ١٩٠٠ أولى رواياته « الأخت كارى » التى صادرتها الرقابة فور صدورها وسحبتها من السوق بحجة منافاتها للأخلاق والعرف . لم تكن روايته « العبقرى » ١٩١٥ بأحسن حظ منها . فقد وقفت منها الرقابة نفس الموقف المتعسف ، مما أجبر درايزر وغيره من كتاب جيله أن يخوضوا صراعا طويلا من أجل تأكيد حق حرية التعبير . وانتصر هذا الجيل الرائد بدليل الحرية التى أتيحت لكتاب الجيل التالى الذى مهد له درايزر الطريق نحو اختيار الأفكار والمضامين التى تتراءى له . ولم تكن ريادة درايزر نظرية بقدر ما كانت عملية ، فقد نشر ما يزيد على عشر روايات طويلة بالإضافة إلى مجموعة ضخمة من المقالات والأبحاث التى تتناول الجوانب المختلفة للمجتمع المعاصر . كما كتب أيضا بعض الأشعار والمسرحيات .

لكن مكانة داريزر فى ريادة الأدب الأمريكى ستظل راسخة بفضل رواياته ، وخاصة رواية « مأساة أمريكية » التى كتبها عام ١٩٢٥ وأصبحت فيما بعد علامة مميزة من علامات تراث الرواية الأمريكية . فهى تحمل فى طياتها الخصائص الإنسانية للحتمية التراجيدية التى تتمثل فى الضرورات الاجتماعية المحيطة بشخصياته . استطاع درايزر بهذه الرواية أن يتفوق كثيرا على نفسه . وأن يتخلص من الواقعية الكئيبة المحدودة التى سيطرت على رواياته الأولى من أمثال «جينى جيرهارت» ١٩١١ . تتميز « مأساة أمريكية » بمرونة الأسلوب السردى وتجسيد الشخصيات الحية ، وتطوير المواقف الدرامية على عكس خصائص النثر فى كتب درايزر الأخرى ، والتى تلجأ إلى التأنق اللفظى ، والعبارة الطنانة كما نجد مثلا فى سيرته الذاتية التى كتبها عام ١٩٢٢ بعنوان « كتاب عن نفسى » .

مأساة أمريكية :

تشكل رواية « مأساة أمريكية » نموذجا لأسلوب درايزر ومذهبه فى الفن والحياة . ولد بطلها كلايد جريفيث من أبوين فقيرين فى مدينة كانساس وعندما بلغ سن الصبا عمل بالخدمة فى أحد الفنادق لكى يعتمد على نفسه فى اكتساب رزقه . لكن الأمور لا تسير على هذا المنوال إذ يأتى عم غنى له ليأخذه معه إلى مدينة نيويورك لكى يشتغل فى مصنع يملكه هناك . فى هذا المصنع تبدأ المأساة عندما يقع كلايد جريفيث فى غرام روبرتا ألدين التى يعاشرها جنسيا وتحمل منه بالفعل . لكنه يصرف النظر عنها بمجرد أن يبلغ مأربه منها ويقع فى حب فتاة أخرى تدعى سوندرا فينشلى . ولكى لا تحدث أية متاعب من عشيقته الأولى فإنه يقرر التخلص منها بقتلها . وبالفعل يبدأ فى تنفيذ خطته فيستدرجها لتستقل معه قارب تجديف على سطح بحيرة . وإذ بالقارب ينقلب رأسا على عقب مما يؤدى إلى غرق الفتاة . وعلى الرغم من أنه كان من الصعب إثبات أن انقلاب القارب وغرق الفتاة عن عمد ، إلا أنه يتم القبض على جريفيث ويحكم عليه بالإعدام ، وينفذ الحكم بالفعل .

لا يوضح هذا الموجز السريع للرواية ضخامتها الزاخرة بالتفاصيل الدقيقة الواقعية وأسلوبها السردى الذى يحمل فى طياته الإحساس بالحتمية المفروضة على الإنسان والتى تلعب دور القدر الذى لا فكاك منه . فلا يهم إذا ثبتت تهمة القتل العمد على جريفيث أم لم تثبت ، طالما أن الظروف المحيطة قد أصدرت حكمها المسبق بإنهاء حياته . فالنهاية كانت نتيجة طبيعية للمواقف والملابسات التى مر بها البطل . وليست نتيجة لحكم بالإعدام صدر عليه من المحكمة . فالظروف تؤثر فى الفرد أكثر من تأثيره عليها بمراحل . كان درايزر بهذا يمثل نغمة غريبة وجديدة على الروح الأمريكية التقليدية التى تعتبر أن الإنسان قادر على أن يحقق إرادته . بدليل أن تلك البلاد المترامية الشاسعة قد تحولت على يديه إلى أقوى دولة فى العصر بعد أن كانت مجرد مساحات من الصحارى والمستنقعات والمراعى والغابات والبحيرات .

لكن عندما أصبحت المدن الأمريكية تضاهى مثيلاتها الأوروبية فى التعقيد . وجد داريزر أن المذهب الطبيعى الذى نشأ فى أوروبا على يدى زولا يمكن أن يجد له بيئة صالحة فى مدن وشوارع وطرقات منتصف الغرب الأمريكى الذى خبره درايزر جيدا . فقد عاش فى منازله وفنادقه ورأى كيف تضغط الظروف الاجتماعية على الناس لدرجة أنهم يأتون أفعالا خارجة عن إرادتهم . وماكانوا ليفعلوها لو تغيرت الظروف الطارئة والمحيطة . وفى افتتاحية « مأساة أمريكية » يقدم درايزر مادة غزيرة من الضغوط التى تسحق روح الإنسان تحت وطأتها . ولكن لا يهتم درايزر كثيرا بالبحث عن الأخلاقيات التى تتشكل بتغير هذه الضغوط وذلك على النقيض من كتاب الطبيعية التقليدية . فهو يعتقد أن على الروائى أن يجسد رؤيته لحركة الإنسان داخل المجتمع دون أن يعبر عن رأيه الشخصى بصراحة .

يأخذ النقاد على درايزر أن أسلوبه لم يكن علميا بما فيه الكفاية وخاصة أن الأسلوب العلمى الدقيق هو السمة المميزة للمذهب الطبيعى لدرجة أن زولا أطلق على رواياته اصطلاح « الرواية العلمية » ولكن هذا لا ينفى وجود لماحية حادة فى أجزاء كثيرة من رواياته وخاصة تلك التى تتعامل مع العلاقة بين الفرد والمجتمع . فى هذه الأجزاء تنبض الشخصيات بالحياة ، وتضج المواقف بالحيوية على الرغم من أن شخصياته نتاج للظروف الاجتماعية وليست من ذلك النوع المهيمن إلى حد ما على مقدراته . فغالبا ما نراها وقد تحولت إلى ريشة فى مهب رياح المجتمع . ومع ذلك تكتسب عطفنا وخوفنا عليها بحكم مواجهتها لقوى لا قبل لها بها . من هنا كان العنصر التراجيدى الذى يعد السمة المميزة لكل روايات درايزر بلا استثناء . هذا وحده يجعله رائداً للمدرسة الطبيعية فى الأدب الأمريكى بصفة عامة .

كان للمذهب الطبيعى آثاره السيئة أيضا على الشكل الفنى لروايات درايزر . فقد كان فى بعض الأحيان يتقمص ثوب الفيلسوف وينسى تماما دوره كروائى فنان . فتتحول الرواية بين يديه إلى مناقشة وجدل طويل بين الشخصيات حول ظروف المجتمع وموقف الفرد منها . وذلك بدلا من أن يجسد هذه الظاهرة داخل مواقف درامية متتابعة . وقد برز هذا العيب فى رواية « الصرح » ١٩٤٦ على سبيل المثال . لكن فى رواياته التى أدرك فيها الشكل الفنى ووظيفته . استطاع أن يخضع اتجاهات فلسفته الطبيعية لحتميات الموقف الدرامى كما نجد فى رواية « الأخت كارى » و « جينى جيرهارت » و « المارد » التى كتبها عام ١٩١٤ ثم « مأساة أمريكية » التى

أوضح فيها حدود الطموح الإنسانى والتى لا يمكن للإنسان أن يتخطاها . أما عندما كانت الفلسفة تتغلب على التشكيل الدرامى فى بعض الأجزاء فى رواياته فإن هذه الأجزاء كانت تتحول إلى تحقيق صحفى من ذلك النوع الذى تعود عليه فى مطلع حياته الصحفية .

قدر الإنسان :

فى عام ١٩١٢ قال درايزر فى مقالة له بمجلة « الفاينانشير » إننا نعانى من قدرنا الذى لم نصنعه بأيدينا . وهذا القدر يتمثل فى الطبائع التى جبلنا عليها . فإن نقاط ضعفنا ونقائصنا لا تخضع أبدا لإرادتنا وأفعالنا . أما الإنسان الذى يتجاهل هذه النقائص بل يتحداها فعليه أن يدفع الثمن الذى تحكم به الأقدار عليه . هذه الأقدار ليست قوى غيبية بقدر ما هى ظروف مادية ملموسة ومع ذلك نعجز عن التحكم فيها . يتجلى هذا الخط الدرامى فى رواية « مأساة أمريكية » فهى مأساة لأن البطل فيها تحدى ظروفه الاجتماعية ولم يقنع بها . وهى أمريكية لأنها تدور فى صميم المجتمع الأمريكى الذى يلعب الدور الجديد للقدر . فقد سعى كلايد جريفيث إلى تسلق درجات السلم الاجتماعى دون أن يكون مؤهلا فكريا ونفسيا لذلك ، ومتجاهلا فى الوقت نفسه قوانين البيئة والوراثة التى تؤكد أن البقاء للأصلح . وغالبا ما تثبت شخصيات درايزر أنها ليست الأصلح ، من هنا كان العنصر المأسوى الملازم لها .

ينبع الصراع الدرامى فى روايات درايزر من استمرار التغيرات الاجتماعية وديناميكيتها المطردة . وحتى إذا لزم الإنسان مكانه وقبع فى عقر داره فلن ترحمه حركة المجتمع لأنها قدر يتحتم على الجميع مواجهته بطريقة أو بأخرى . كان كلايد جريفيث من ضحايا هذه التغيرات بسبب طبيعته التى ألزمته بأن يكون ما هو عليه . وبأن يفعل ما فعل . أى أن عنصر القدر هو حاصل العلاقة بين طبيعة الإنسان الخاصة وحركة المجتمع العامة . وإذا وقع الإنسان بين شقى الرحى فلا يستطيع مقاومة رغباته الجامحة وفى الوقت نفسه يعجز عن مواجهة ضغوط المجتمع ، لأنه لن يمتلك البصيرة النافذة التى تمكنه من تقويم موقفه أولا بأول . أما عن القيم الأخلاقية فهى نابعة أساسا من حركة المجتمع ومفروضة على حياة الإنسان حتى لو لم تكن متمشية مع سعادته الشخصية . وعلى الإنسان أن يسايرها إلى أقصى مدى ممكن حتى لا يتعرض لبطش المجتمع الذى لا يرحم . فهذه الأخلاقيات التقليدية تظل تمارس سلطانها إلى أن تصل إلى قمة سطوتها على لسان المحلفين فى قاعة المحكمة عندما ينطقون بالحكم الذى قد يعنى الموت أو الحياة لأحد أفراد المجتمع .

على الرغم من أن درايزر كان مغرقا فى اتجاهه الطبيعى ، فإنه حاول قدر إمكانه أن يتفادى الخطأ التقليدى الذى تعود الأدباء الطبيعيون أن يقعوا فيه . فقد حرص على أن يجعل شخصياته بشرا مقنعين . وليسوا مجرد انماط اجتماعية مسطحة تمثل ملامح المجتمع المعاصر فقط . لذلك كثيرا ماكانت عوامل البيئة والوراثة فى الخلفية الوصفية للرواية . استطاع درايزر بذلك أن يثبت مكانته كفنان روائى استطاع أن يطعم الرواية الأمريكية باتجاهات اجتماعية وإنسانية جادة . وأن يبتعد بالأدب الأمريكى عن مجالات التسلية الساذجة وتزجية أوقات الفراغ ، ولعل أكبر إنجاز لدرايزر أنه لم يهدف إلى تلبية طلبات جمهوره من القراء عن طريق دغدغة غرائزهم أو

انتزاع ضحكاتهم . بل قام بدور الرائد فى مجال الرواية الطبيعية . ولم يحرص على شعبيته كهدف فى حد ذاتها وخاصة إذا وقفت هذه الشعبية فى طريق أداء رسالته الفكرية والفنية . ولم يتخلص من روح الكآبة المأسوية التى سادت معظم رواياته لأنه وجد أن الصدق الفنى يحتم وجودها . من هنا اكتسب احترام المثقفين وإن كان قد خسر شعبيته بين القراء العاديين .

٤٠ جون دوس باسوس   John Dos Passos 40

(١٨٩٦ - ١٩٧٠)

جون دوس باسوس أديب أمريكى جمع بين كتابة الرواية وقرض الشعر . وهو من الأدباء الذين يؤمنون بنظرية معينة فى الأدب ويقومون بتطبيقها فعلا فى أعمالهم الروائية والشعرية على حد سواء . ونظريته توضح أن الخيال فى الأدب لا يبدأ من فراغ . ولكنه طاقة يملكها الأديب لكى يشكل بها مضمونه الفكرى . لذلك فالخيال عبارة عن إعادة تنظيم وصياغة الواقع بحيث يتخذ شكله الجمالى الذى يفقده فى الحياة اليومية . أى أن الإضافة الحقيقية التى يقوم بها الأديب هى فى إضفاء المعنى على الأحداث والمواقف والشخصيات من خلال ترتيب عناصرها وجزئياتها ترتيبا يعتمد على الحذف والإضافة لكى يبدو العمل الأدبى فى نهاية الأمر كيانا مستقلا له حياته الذاتية الخاصة به التى ينفصل بها تماما عن الحياة الأم التى استمد منها أصوله ومادته الخام . بهذا يقترب جون دوس باسوس من أسلوب المونتاج السينمائى الذى يقطع اللقطات المختلفة ويقوم بلصقها فى تتابع معين يستنتج منه المتفرج المعنى وراء التناقض أو التسلسل الموجود بين لقطتين متتابعتين . وهذا يستدعى من المتذوق أو المتلقى أن يكون أكثر إيجابية فى تذوقه وفهمه الفنى بدلا من أن يسترخى فى مقعده فى كسل لكى يتتبع التسلسل الميكانيكى للأحداث فى جب استطلاع ساذج فالأدب الناضج لا يثير حب الاستطلاع عند القارئ فقط بل يثير قدراته العقلية والعاطفية أيضا ويجعله أكثر قدرة على فهم الحياة التى يعيشها .

ولد جون دوس باسوس فى شيكاغو فى أسرة ذات أصل برتغالى . لم يتلق فى صباه تعليما منتظما بسبب تنقلات والديه فى أوروبا . لكنه تمكن فيما بعد من إكمال تعليمه فى جامعة هارفارد . ومثل معظم الشباب لأمريكى شارك فى الحرب العالمية الأولى التى بانتهائها أدرك أنه أصبح له من الثقافة والخبرة ما يؤهله للعمل بالصحافة . كانت الصحافة هى الاحتراف الوحيد الذى مارسه قبل أن يحدد مستقبله كروائى . واستمدت رواياته الثلاث الأولى مادتها من خبرته عندما خدم فى الجيش الأمريكى . بل إنه طبق نظريته الأدبية فى إعادة

صياغة تجاربه فى الحرب العالمية الأولى بحيث تخرج من نطاق الأحداث التاريخية إلى مجال الأعمال الأدبية . قد تبدو رواياته تسجيلية لأول وهلة ، وهذا ما يوحى به أسلوبه فى كتابه « الولايات المتحدة الأمريكية فى منتصف القرن » ولكن النظرة الواعية المتأنية سوف توضح أن الأمر لم يكن مجرد تسجيل مباشر ، بل كان إعادة صياغة محكمة للمضمون الواقعى .

لا تتجلى هذه الصياغة المحكمة فى أعماله الروائية فقط ، بل نجدها أيضا فى قصائده مثل تلك التى نجدها فى ديوانه « عربة بلا لجام » الذى كتبه عام ١٩٢٢ وفيه جسد تجاربه التى مر بها فى الحرب العالمية الأولى . وعندما وجد أن هناك من التجارب مالا يصلح لإعادة صياغته فى روايات أو قصائد ، قام بتسجيل هذه التجارب فى مجموعة مقالات بعنوان « عبر الطريق مرة أخرى » كتبها فى نفس العام ١٩٢٢ . كان وعى دوس باسوس بالشكل الفنى لأعماله الأدبية حادا بحيث لم يسمح لأية مضامين أن تعالج فنيا فى روايات أو قصائد ، فاقتصر على تسجيل بعضها فى مقالات .

تذكرة إلى ما نهاتن :

فى عام ١٩٢٥ أثبت جدارته الفنية كروائى عندما كتب روايته « تذكرة إلى مانهاتن » التى أثبت فيها مقدرته على التطبيق الفعلى لنظريته الأدبية فى الصياغة التشكيلية . فقد استخدم أسلوبه فى المونتاج السينمائى أو الروائى لكى يصور الزحام الرهيب الذى تشكله ناطحات السحاب ، وكتل البشر ، وحركة المركبات فى مدينة نيويورك . لم يحاول أن يصف هذه المناظر والمشاهد بالأسلوب التقليدى التقريرى الذى يسرد ، وعلى القارئ أن يرى كل شيء من خلال منظار الروائى ، بل جعل من روايته لوحات متتابعة من جهة السرد الظاهرى ، ولكنها فى الوقت نفسه غير متتابعة لأنها تخلت عن التسلسل الميكانيكى . وعلى سبيل التوضيح نجد أنه بانتهاء لوحة معينة تأتى بعدها لوحة أخرى لا تمت إليها بصلة ، ولكن بعد الانتهاء من الرواية ككل نكتشف العلاقات العضوية بين مختلف اللقطات واللوحات . أى أن دوس باسوس يتبع أيضا أسلوب الفنان التشكيلى الذى يظل يضيف ضربات فرشاته المتتابعة إلى أن يكمل المعنى العام للوحته . بينما لا تستطيع أية ضربة واحدة منها أن تعطى معنى مستقلا عن العمل الفنى . فمعناها لا يستوعب إلا بعد الاستيعاب الكامل للوحة ككل .

هكذا تتوارد الشخصيات والمواقف فى روايات دوس باسوس أمام أعيننا ، وتبدو لأول وهلة فاقدة للترابط العضوى مما يجعلنا نسأل دائما عن السبب الذى من أجله أتى بها دوس باسوس . ولكن بمجرد الانتهاء من الرواية وإدراك معناها ككل ، تتلاشى هذه التساؤلات تلقائيا . أما القارئ المتعجل الذى يلهث وراء المعنى أولا بأول فإنه غالبا ما يفقد الصبر عندما يضل طريقه بين المواقف المتعارضة والشخصيات المتنافرة نظرا لتعوده على الشكل التقليدى للرواية والذى يعتمد على التسلسل الميكانيكى للأحداث من خلال تطور الحبكة ، وبلوغ العقدة التى تحل فى النهاية . لكن ما يجعل قراءة روايات دوس باسوس سهلة إلى حد كبير . ارتباطها الوثيق بالواقع . فهو لا يضيف كثيرا من عندياته أو من خياله ، بل يقف من الواقع نفس موقف المثال من قطعة الحجر التى يتركها توحى له بالشكل الفنى الذى ستتخذه استنادا إلى نوعيتها وحجمها . لذلك فهو يقدم الشخصيات

كما رآها فى الحياة تقريبا ولكن بشرط أن تؤدى وظيفتها الدرامية فى النص الروائى . أى أن روايات دوس باسوس تصلح كمادة يدرسها علماء الاجتماع والاقتصاد والتاريخ بسبب ما تحتوى عليه من عنصر تسجيلى . صحيح أن هذا العنصر التسجيلى قد أخضع تماما لحتميات البناء الدرامى ولكنه يظل بارزا ومحددا بحيث يمكن استخلاصه ودراسته على حدة . وهذا لا يعيب روايات دوس باسوس فنيا طالما أنه لم يضع الشكل الفنى لروايته فى خدمة العنصر التسجيلى . يتمثل هذا الشكل الفنى لرواية « تذكرة إلى مانهاتن » فى أنها لوحات واقعية لمدينة نيويورك فى منتصف العشرينيات من هذا القرن . وعلى ذلك يمكن لأى قارئ فى أى مكان أو زمان مختلفين أن يتذوقها لأنها ترتبط أكثر بالإنسان ونتيجة جهده الحضارى المتمثل فى هذه المدينة الرهيبة : نيويورك .

يبدو أن دوس باسوس وجد نفسه فى هذا المنهج الروائى فاستخدمه وطوره فى رواياته التالية التى تشكل فيما بينها ثلاثية ، الأولى : « الولايات المتحدة الأمريكية » ١٩٣٨ ، والثانية « التوازى الثانى والأربعون » ١٩٣٠ ، والثالثة : رواية « ١٩١٩ » التى كتبها عام ١٩٣٢ . ولم يكتب الثلاثية طبقا لترتيبها الزمنى بل عاد فى النهاية إلى كتابة الجزء الأول منها على سبيل إكمال الصورة الفنية ، كما كتب بعد ذلك رواية « الثروة الضخمة » عام ١٩٣٦ ، أما النغمة العامة المسيطرة على هذه الروايات فتتمثل فى صورة الولايات المتحدة الأمريكية كأمة ضخمة وغنية ماديا ، ولكنها أفقر دول العالم روحيا . فقد طغت عليها القيم التجارية والمادية بحيث تحول الإنسان نفسه إلى إحدى السلع القابلة للرواج أو المهددة بالكساد . ولكى يجسد هذه الحقيقة الرهيبة لجأ دوس باسوس إلى أسلوب المونتاج السينمائى بكل حذافيره فقدم مقتطفات من الصحف والمجلات ، وما تقوله الإعلانات والملصقات فى الطرق والشوارع ، ونصوص الأغانى الشعبية السائدة فى تلك الفترة ، بينما تقطع هذه العناصر لمحات بيوجرافية من حياة أشخاص عاشوا بالفعل ، بالإضافة إلى الملاحظات الخاصة بالروائى والتى غالبا ما يكتبها تحت عنوان متكرر : « عين الكاميرا » . أى أن دوس باسوس قد أحال وظيفته كروائى إلى مهمة المصور السينمائى الذى يتنقل بعدسته من مكان إلى آخر لكى يختار الزوايا واللقطات التى يمكن أن يصور بها الحياة كما تتراءى له فى خياله .

محاولات اليسار لاحتوائه :

استغلت قوى اليسار الأمريكى الاتجاه الواقعى التسجيلى فى روايات دوس باسوس وحاولت أن تجعل منه فنانها الأول ، بل حاولت أن تحيل واقعيته النقدية إلى واقعية اشتراكية . بينما كان الهدف الأساسى لدوس باسوس هو الارتقاء الروحى بالمجتمع الأمريكى المعاصر . أى أنه كان يهاجم الحياة القائمة على المادة وحدها لأنه يرى أن الإنسان هو روح وجسد ولا يمكن أن يعيش بعنصر واحد منهما . وهذا الاتجاه الروحى ينأى بدوس باسوس تماما عن التيارات المادية اليسارية . ومع هذا فسر النقاد اليساريون المضامين السياسية والاجتماعية فى رواياته التالية على أنها دعوة صريحة لأكثر اتجاهات اليسار تطرفا . وطبقوا هذا التفسير على رواية « مغامرات شاب » ١٩٣٩ بحكم أن مضمونها يدور حول نظرة الشيوعيين إلى المنحرف الخارج عليهم . بينما نلمح تعاطف دوس باسوس مع هذا المنشق الباحث عن ذاته بعيدا عن القوالب العقائدية الصماء .

كان أهم إنجاز فكرى لدوس باسوس أنه لم يخضع أعماله لأيدلوجية معينة بل ترك الحياة بكل صراعاتها وتناقضاتها تطبع بصماتها الأصيلة على رواياته . هذا ما نلمحه فى رواية « رقم واحد » التى كتبها عام ١٩٤٣ وفيها يتخذ من هيوى لونج بطلا لروايته لكى يهاجم كل النظم الشمولية والدكتاتورية والفاشية التى تحاول إذلال الإنسان وإخضاعه بحجة استتباب النظم والأمن . كان هيوى لونج (١٨٩٣ - ١٩٣٥) سياسيا أمريكيا ومحافظا لولاية لويزيانا فى الفترة (١٩٢٨ - ١٩٣٢) وعضوا فى الكونجرس ابتداء من عام ١٩٣٠ وعلى الرغم من كفاءته فى الإدارة السياسية والتى شهد بها الجميع وخاصة عندما أثبت قدرته على تحسين وإصلاح عدة مرافق وخدمات عامة ، فإنه تبنى اتجاهات سياسية شمولية متشبها فى ذلك بالحكام الدكتاتوريين الذين بزغ نجمهم فى أوروبا بظهور هتلر فى ألمانيا وموسولينى فى إيطاليا . كان نتيجة هذا المنهج أن أغتيل على درجات سلم كابيتول الولاية بعد أن أعلن ترشيح نفسه لرئاسة الجمهورية فى الانتخابات التالية .

وجد دوس باسوس مادة خصبة فى شخصية هيوى لونج لكى يتخذ منه بطلا لروايته ، ويعلن من خلاله رفض كل النظم الشمولية والدكتاتورية . كان هيوى لونج تجسيدا لكل خصائص الدكتاتور من عنف وقسوة وإرهاب ، وعدم إيمان بأى مبدأ ، وقد استخدم دوس باسوس كل هذه الصفات فى بطله وطبق منهجه فى الرواية التسجيلية التى تقوم بإعادة صياغة الواقع بترتيب جزئياته فنيا .

مما يجدر أن نعرفه أيضا عن جون دوس باسوس أنه بالإضافة إلى رواياته فى أدب الرحلات فإنه مارس الكتابة للمسرح فكتب مسرحية « جامع القمامة » ١٩٢٩ ومسرحية « أسعد الأوقات » ١٩٦٨ لكن مكانته فى الأدب الأمريكى المعاصر ستظل مرتهنة بالحيوية التى تميز منهجه الروائى الذى يعتمد فى معناه على العلاقة العضوية بين اللوحات والمواقف المتتابعة والمتعارضة فى الوقت نفسه .

٤١ هيلدا دوليتل

41 Hilda Doolittle

(١٨٨٦ - ١٩٦١)

هيلدا دوليتل أو (هـ . د .) كما تعودت أن تختصر اسمها على أعمالها الشعرية والنقدية والروائية تعد من رواد المدرسة التصويرية فى الشعر الأمريكى والإنجليزى على حد سواء . وهى المدرسة التى ازدهرت فى مطلع القرن العشرين وشارك فى إرساء دعائمها إزرا باوند وإيمى لويل ووليام كارلوس ويليامز وف . س . فلنت من أمريكا ، وت . ا . هيوم وريتشارد أولدنجتون وفورد مادوكس فورد من إنجلترا . كان من تأثير هذا الاتجاه عليها أن تميزت أشعارها بصرامة كلاسيكية لا تسمح بوجود أية أحاسيس ذاتية داخل القصيدة . من هنا كان الوقار الذى سيطر على صورها واستعاراتها . فالقارئ لا يشعر بأية مداعبة أو فكاهة أو خفة من أى نوع ، بل تتوالى الأبيات كما لو كانت طقسا من الطقوس الإغريقية القديمة التى يتلوها الناس فى حضور الآلهة ، أو داخل المعابد . كل كلمة مكتوبة بتحفظ وحساب ، لذلك فالجمال الذى تثيره أشعارها من النوع البارد الذى ينتمى إلى الماضى ، وليس من النوع الساخن الذى يتدفق من ينبوع الحياة المعاصرة . وقد تأثرت - بطبيعة الحال - مضامينها بحيث استمدت معظمها من الأساطير الإغريقية القديمة ؛ ولكى تخفف من وطأة الإحساس بالقدم والتوغل فى الماضى السحيق ، لجأت إلى استخراج صورها الشعرية من طبيعة بلاد اليونان المعاصرة . مع ذلك بدت هيلدا دوليتل وكأنها تعيش بجسدها فقط فى العصر الحاضر ، أما عقلها ووجدانها فقد وقعا أسيرى الماضى ولم يتخلصا منه أبدا .

ولدت هيلدا دوليتل فى بلدة بيت لحم بولاية بنسيلفانيا ، وتلقت تعليمها ما بين جامعة فيلادلفيا وكلية برن ماور ، ثم استقرت فى أوروبا منذ عام ١٩١١ حتى وفاتها فى زيورخ عام ١٩٦١ . فى عام ١٩١٣ تزوجت من الشاعر الإنجليزى ريتشارد أولدنجتون أحد رواد المدرسة التصويرية فى الشعر . ومنذ ذلك الحين أصبحت هيلدا أحد أعضاء المدرسة الشعرية الجديدة . كان أول نشاط أدبى ملموس لها عندما اشتركت مع زوجها عام ١٩١٥ فى إحياء حركة الترجمة من اليونانية واللاتينية ، كما أصدرت معه ديوانا شعريا بعنوان « صور قديمة وحديثة » فى

العام نفسه . لكن نزعتها الفكرية الاستقلالية جعلتها تستقل بإنتاجها الأدبى فيما بعد ، بل إنها طلقت من أولدنجتون بعد سنوات قليلة من حياتها الزوجية والأدبية معه .

كان أول إنتاج أدبى مستقل بها ، ديوانا بعنوان «حديقة البحر» عام ١٩١٦ ثم تبعته بديوان «هايمن : إله الزواج عند الإغريق ١٩٢١ ، و«هليودورا وقصائد أخرى» ١٩٢٤ ، و«القصائد المجمعة ١٩٢٥ – ١٩٤٠» ، و«بعد فوات الأوان» ١٩٢٧ وهو عبارة عن مأساة شعرية تستمد مضمونها من الأساطير الإغريقية ثم «الجدران لا تسقط» ١٩٤٤ ، و«دين الملائكة» ١٩٤٥ ، و«إزدهار الساق» ١٩٤٦وهى ثلاثية شعرية . كانت قصائدها الأولى قد نشرت فى مجلة «شعر» التى روجت لكل اتجاهات المدرسة التصويرية فى الشعر . وترجمت مسرحية «أيون» ليوربيديز عام ١٩٣٧ ، كما كتبت دراسة عن شكسبير وغيره من أدباء العصر الإليزابيثى بعنوان «على ضفاف نهر آفون» عام ١٩٤٩ . وكانت لها محاولات فى مجال الرواية أيضا ، استمدت معظم مضامينها من المواقف التاريخية كما نجد فى رواية «الوثيقة الضائعة» ١٩٢٦ ، و«هيديلاس» ١٩٢٨ ثم رواية «أمر بمواصلة الحياة» ١٩٦٠ التى تعتمد فيها أساسا على سيرتها الذاتية ، وحياتها فى أثناء الحرب العالمية الأولى ، وعلاقاتها بالشخصيات الأدبية المشهورة فى ذلك الوقت وخاصة د . هـ . لورانس الذى قدمت له صورة تحليلية لكل جوانب أدبه وشخصيته من خلال معرفتها به . كان آخر عمل كتبته هو قصيدة طويلة تملأ كتابا كاملا بعنوان «هيلين فى مصر» وقد نشرت بعد وفاتها عام ١٩٦١ بمقدمة كتبها الناقد هوراس جريجورى .

كانت هيلدا دوليتل الوحيدة من رواد المدرسة التصويرية فى الشعر التى حافظت على اتجاهات الحركة وأبرزتها فى أعمالها . فقد تخلى إزرا باوند عن الحركة بعد أن أحس بمحاولات إيمى لويل لطبعها بطابعها الخاص ، وحاولت إيمى لويل بدورها أن تطور فى مفاهيمها الفنية ، وانفض السامر بعد سنوات قليلة ، وحكم النقاد باندثار المدرسة التصويرية مع مطلع العشرينيات . لكن هيلدا دوليتل لم تتخل عن تأثرها باتجاهات المدرسة التى برزت بصفة خاصة فى أعمالها الأخيرة ، وتمثلت فى مزج الحدة والتركيز بالصفاء والشفافية من خلال توليفة رمزية زاخرة بالإيحاءات والدلالات التى لا يفهمها ويتذوقها سوى القارئ المثقف الملم بالآداب والفنون الكلاسيكية ، لأنه إذا لم يفهم مدلول الرمز وارتباطاته فلن يستطيع إدراك معنى العمل كله . وخاصة أن الصورة الشعرية تلمح إلى المعنى دون أن تقرره بطريقة مباشرة . لم يقتصر منهجها على قصائدها فقط بل سيطر أيضا على رواياتها التى تميزت بالشكل الفنى المحكم الذى يعتمد على التلميح دون التصريح . حتى فى روايتها «أمر بمواصلة الحياة» كانت تتكلم بالصورة وليس بالكلمة برغم أن من حقها استخدام الأسلوب التقريرى بحكم أن الرواية عبارة عن السيرة الذاتية لمؤلفتها ، متخذة من القالب الروائى مجرد وسيلة توصيل للقارئ .

لا يعنى إصرار هيلدا دوليتل على اتباع أساليب المدرسة التصويرية أن أعمالها كانت مجرد تطبيقات لها . فقد كانت من النضج الفنى الذى يؤهلها للاستفادة من مثل هذه الأساليب وتوظيفها فى خدمة أعمالها . كما أن من حق الفنان أن يرفض اتجاهات أخرى لا تساعده على تطوير أعماله وإنضاجها كما فعل إزرا باوند ووينـدهام لويس عندما رفضا الارتباط أكثر من اللازم بالمدرسة التصويرية حتى لا تتحول إلى قالب مفروض على أعمالها . أما

إخلاص هيلدا دوليتل لهذه المدرسة التصويرية فكان نوعا من الصدق الفنى الذى يمنح الأديب وضوح الرؤية . وثبات الهدف . وأصالة الاتجاه . لذلك قوبلت أعمالها بالاحترام والتقدير من دوائر المثقفين فى أمريكا وأوروبا . لكنها عجزت عن الحصول على شعبية بين جمهور القراء العاديين بسبب خلفيتها الثقافية العميقة . وصورها الرمزية الكثيرة . من هنا كانت الشهرة المحدودة التى حازتها على المستوى العالمى .

٤٢ إميلى ديكنسون 42 Emily Dickinson

(١٨٣٠ - ١٨٨٦)

إميل ديكنسون شاعرة أمريكية ذات طابع فريد سواء فى حياتها أو فى شعرها . عاشت حياة منعزلة تماما لدرجة أنها لزمت عقر دارها معظم فترات حياتها . وكان من الطبيعى أن يكون شعرها انعكاسا لهذه العزلة المستمرة . تميزت قصائدها بعالم من صنع خيالها ، عالم يبحث وراء الجمال والحقيقة وغيرها من المطلقات التى كانت تحلو لها السياحة بينها بعيدا عن ضغوط الحياة المادية . تبدو أفكارها وأحاسيسها وكأنها قادمة من عالم آخر زاخر بالرؤى المثيرة ، والشطحات الصوفية . بل أكدت أنه لا فرق بين المجرد والمجسد ، فهذه كلها تقسيمات مفتعلة من صنع البشر ولذلك فإنها لا تنظر إلى الجمال والحب والعدالة على أنها تجريدات ، بل كيانات شاهقة لها وزنها وكثافتها وأبعادها التى يصعب على شعراء كثيرين استخدامها الاستخدام الفنى السليم . وهى ترى الله فى هذه القيم العليا ، ويحلو لها أن تسأله فى قصائدها عنها حتى يزيدها علما بها . وفى كثير من الأحيان تبدو أشعارها زاخرة بالحكم والأمثال . وصورها مشبعة بالمعانى والدلالات التى لا تتكشف من القراءة الأولى . وعلى الرغم من أن أسلوبها يبدو محيرا وصعبا ومعقدا فى بعض قصائدها فإن رباعياتها التى اشتهرت بها تميزت بالسلاسة والتدفق والعمق .

ولدت إميلى ديكنسون بمدينة أمهرست بولاية ماساتشوستس . ولا يعرف الكثير عن حياتها . فعندما بلغت السادسة والعشرين من عمرها لم تخرج من بيتها إطلاقا ، وهو البيت الذى ولدت وماتت فيه . ومازالت حياتها تثير كثيرا من التساؤلات وعلامات التعجب بين مؤرخى الأدب الأمريكى . لكن يكفى نوعية المناخ الفكرى الذى نشأت فيه . كانت عائلتها من عائلات نيو إنجلاند التى نالت حظا وافرا من التعليم والثقافة والتشرب بروح الفكر والفن . وكان أبوها من المحامين المشهورين فى المدينة وانتخب عضوا فى الكونجرس لدورتين متتاليتين مما أتاح لإميلى أن تصحبه بضعة أسابيع فى أثناء عمله النيابى فى واشنطن . وفى طريق عودتها إلى أمهرست زارت

فيلاديلفيا وقابلت المفكر ورجل الدين تشارلز وادورث الذى يقال : إن فكره أثر فى حياتها وفى شعرها إلى حد كبير للغاية . وابتداء من عام ١٨٥٦ قبعت فى سجنها الاختيارى ، ولم يرها أحد بعد ذلك حتى من أهل المنزل لأنها لم تكن تخرج من غرفتها إلا نادرا . كانت تعشق الموسيقى التى وجدت فيها خير صديق . ولم تكن تنوى كتابة الشعر بطريقة متعمدة ، أو حتى الكتابة الأدبية من أى نوع . لكنها بدأت بكتابة الخطابات إلى جميع أصدقائها ومعارفها . كانت تقضى أياما بطولها فى كتابة هذه الخطابات التى تعبر فيها عن مكنونات نفسها وعن أحاسيسها نحو الآخرين .

لم يعلم الناس بشعرها إلا بعد وفاتها ، فلم ينشر فى حياتها إلا أربع قصائد بدون رضاها . وكانت عملية الطبع والنشر شيئا لم تفكر فيه على الإطلاق ، فمسألة التعبير عن الأحاسيس هى مسألة شخصية بحتة بالنسبة لها . وكما حاولت إخفاء شخصها وحياتها عن الآخرين . أخفت أفكارها وأحاسيسها أيضا . لكن بعد وفاتها اكتشفت الأسرة أن أدراج حجرتها مليئة بالقصائد التى تقترب من الألفين . وظهر أول مجلد لها عام ١٨٩٠ بعنوان «قصائد إميلى ديكنسون» وبمقدمة من صديق الأسرة والكاتب الذى قام بجمع القصائد وتنسيقها توماس وينيتورث هيجينسون . كانت الرؤى العفوية المنطلقة التى احتوت عليها القصائد متناقضة تماما مع الأسلوب الشعرى المنمق المفتعل الذى ساد أشعار تلك الفترة . وبالرغم من عناصر الجدة والإغراب فى شعرها ، فإن النقاد احتفلوا بالديوان عندما لمسوا أصالته التى تجمع بين النقاء الوجدانى والصفاء الفكرى فى أشعار بليك وبين التعبير التلقائى البعيد عن الروح التطهرية التى سادت معتقدات أهالى نيو إنجلاند . لاقى الديوان نجاحا كبيرا لدرجة أنه طبع ست مرات فى فترة لا تزيد على أسابيع قليلة . وفى السنة التالية (١٨٩١) صدر الجزء الثانى من أشعارها . وفى عام ١٨٩٣ نشرت خطابات إميلى ديكنسون وهى نفس المجموعة التى نشرت عام ١٩٣١ مزيدة ومنقحة . أما الجزء الثالث من أشعارها فقد نشر فى نفس العام الذى نشر فيه الجزء الثانى .

فى عام ١٩١٤ صدر الجزء الرابع من قصائدها . ولكن كانت آثار مدرسة النقد الجديد قد بدأت فى شق طريقها ، فاتهم بعض النقاد إميلى ديكنسون بعدم قدرتها على التحكم فى الشكل الفنى لقصائدها ، وعدم اهتمامها بقواعد اللغة ، وأوزان الشعر وقوافيه . لكن إميلى ديكنسون وجدت أيضا من يدافع عنها ، وبدأ جمهورها فى الازدياد ولكن تدريجيا . فجأة فى عام ١٩٢٤ أصبحت إميلى ديكنسون شخصية مهمة للغاية فى مجال الأدب العالمى ، أى بعد أربعين سنة تقريبا من موتها . وذلك عندما صدرت قصائدها الكاملة فى كتاب بعنوان «حياة وخطابات إميلى ديكنسون» وفى العام نفسه صدرت الطبعة البريطانية لأشعارها المختارة بمقدمة للناقد كونراد إيكن . بعد ذلك زاد الاهتمام والحماس لشعرها كل الحدود لدرجة أن الشاعر الإنجليزى مارتن أرمسترونج يقول : إن كونراد إيكن أوضح أنه ربما كان شعر إميلى ديكنسون أفضل شعر كتبته امرأة فى اللغة الإنجليزية . لكن أرمسترونج يحتج على إيكن لاستعماله كلمة «ربما» التى توحى ببعض الشك .

تبارى النقاد فى الإشادة بقيمة أشعارها فمنهم من قال : إنها وليم بليك ولكنه امرأة هذه المرة ، وآخر يقول : إنها وولت ويتمان ولكنه زاخر بالحكم والأمثال . ومنهم من يقول : إنها أسطورة نيو إنجلاند الغامضة . . . إلخ . من الأوصاف التى أسبغت عليها . ووجد المحللون النفسيون مادة خصبة فى حياتها الغريبة والغامضة لكى

يشرعوا فى تحليلاتهم ، ولكن قصائد إميلى ديكنسون كانت من العمق والخصوبة بحيث أبت الخضوع لتفسيراتهم المتعسفة . لم تكن قصائدها مجرد مرآة أو نسخة من عواطفها الشخصية بل كانت أعمالا أدبية متكاملة من طراز فريد حتى ولو لم يكن هذا قصدها . فى عام ١٩٢٩ صدرت مجموعة جديدة بعنوان «قصائد أخرى لإميلى ديكنسون» واحتوت على ست وسبعين قصيدة . وفى عام ١٩٣٠ وهو العيد المئوى لميلادها ، كانت حركة الإحياء التى شهدتها قصائدها قد بلغت القمة وأصبحت الشغل الشاغل لمعظم مثقفى تلك الفترة . توالى النشر حتى صدر فى عام ١٩٣٥ مجلد جديد بعنوان «قصائد غير منشورة لإميلى ديكنسون»

طغيان السيرة الذاتية :

كانت الحياة الغريبة الغامضة التى عاشتها إميلى ديكنسون مثارا لحب استطلاع كاتبى السيرة الذاتية بحيث طغى اهتمامهم بحياتها على دراستهم للقيمة الفنية لشعرها ، فصدرت كتب تؤرخ لحياتها واسرارها المؤكدة وغير المؤكدة على حد سواء ، مثل كتاب «إميلى ديكنسون : الخلفية الإنسانية» لجوزفين بوليت ، وكتاب «حياة وفكر إميلى ديكنسون» لجنفييف تاجارد ، وكتاب «إميلى ديكنسون : صديقة وجارة» لماكجرجر جينكنز ، وكتاب «إميلى ديكنسون : وجها لوجه» لمدام بيانكى . بل إن هناك مسرحيات ألفت عن حياتها مثل مسرحية «السماء الهشة» لفردريك ج . بول وفنسنت يورك التى عرضت عام ١٩٣٤ ، وكذلك مسرحية «بيت أليسون» لسوزان جلاسبل التى اتخذت مادتها من قصائد إميلى التى نشرت بعد وفاتها ، وقد نالت المسرحية جائزة بوليتزر لعام ١٩٣٢ . وكل هذه الأعمال محاولات مثيرة للاهتمام والاطلاع لكنها لا تلقى أضواء موضوعية على قصائد إميلى ديكنسون كأعمال فنية فى حد ذاتها .

بدأ الاهتمام الموضوعى بأعمال إميلى بدراسة علمية لجريس ب . شيرر بعنوان «التركيب الغريب للأفعال المستخدمة فى قصائد إميلى ديكنسون» فى مجلة «الأدب الأمريكى» عام ١٩٣٥ . وعلى الرغم من أن الدراسة كانت تميل إلى اللغويات أكثر من تركيزها على الجانب الأدبى فإنها كانت محاولة علمية جادة أبرزت الجوانب المتعددة فى شعرها والتى يمكن أن يتعرض لها النقاد . أوضحت الدراسة أن التلقائية العنيفة التى كتبت بها القصائد كانت سببا فى أن الشكل الفنى لم يكتمل فى بعضها ، وكأنها لم تنضج بعد . لكن معظم قصائدها تبدو مشبعة بالفكر غير التقليدى ، والأحاسيس الجديدة المثيرة ، والرؤى ذات الدلالات البعيدة ، والتسابيح الصوفية المنطلقة فى عالم الروح . فهى ترى أن الوجود الحقيقى للإنسان ليس فى الاتحاد مع الآخرين ، وليس فى الانتماء إلى هذا العالم ولكنه فى الوحدة مع الخالق وسياحة الروح فى عالم ما وراء المادة . كانت تؤمن أن الكلمة طاقة مقدسة يجب على الإنسان أن يحافظ على قيمتها . لذلك تقول فى إحدى قصائدها :

«هل تستطيع الشفاه الفانية
أن تحمل هذه الشحنة المتفجرة
لذلك اللفظ المرسل ؟
لعلها لا تسحق تحته ! »

وتتوالى الحكم والامثال فى قصائدها بلا أدنى افتعال ، فقد امتزجت تماما بالصور والاستعارات وخرجت من نطاق التقرير المباشر إلى مجال التجسيد الفنى . كانت الصورة الشعرية المفضلة التى تكررت فى قصائدها كنغمة أساس هى شخصية الطفلة المدللة التى تتخذ من الله أبا لها ، وتداعبه طمعا فى المزيد من الحب والحنان . من خلال هذه الصورة استطاعت أن تجسد وحدة الكون كله ، وعلاقة الأرض بالسماء ، والمادة بالروح ، والواقع بالمثال . كانت أبياتها مشحونة ومتفجرة بالمعانى المتعددة والمختلفة والمتناقضة فى الوقت نفسه . وإذا كانت النغمة الرئيسة هى الحب فهو ليس بالحب التقليدى بين البشر كما نجد فى قصائد الشعراء الآخرين إنه تلك العاطفة الأزلية والأبدية التى تشكل وحدة الكون وبدونها لا تقوم له قائمة . لذلك كان الجانب الميتافيزيقى متغلبا على ما عداه من عناصر أخرى فى القصائد . فقد آمنت بأن كل شىء موجود فى هذه الحياة إنما يوجد أصلا فى عالم الفكر والروح . أما عن مفهومها للحرية فكانت تعتقد أن الحرية هى حرية الروح وليست حرية الجسد . فقد يكون الإنسان مسجونا أو معزولا ولكنه لا يشعر بضياع حريته لأن روحه تمنحه من الزاد ما يكفيه لمواجهة عبء الحياة ، ولتحطيم قيود المادة القاتلة .

يقول بعض النقاد إن إميلى ديكنسون بذرت البذور الأولى للمدرسة التصويرية التى تزعمتها بعد ذلك إيمى لويل وازرا باوند فى أوائل القرن العشرين . بل إن استعاراتها وصورها أثرت كثيرا على أشعار ا . ا. كمنجز وأرشيبالد ماكليش . وإذا كان ماكليش قد قال فى كتابه «فن الشعر» : إن الشعر لا يعنى شيئا وإنما يكون فى حد ذاته فقد سبقته إميلى ديكنسون فى قصيدة لها عندما قالت : إن «الجمال ليس له سبب وإنما يكون فى حد ذاته» فهى لا تفصل بين الجمال والفكرة أو بين الطبيعة والفلسفة . تقول فى إحدى قصائدها :

«لم يخبرنى قوس قزح أبدا
أن الريح العاصفة على وشك الهبوب
لكنه على أية حال أكثر إقناعا
من كل الفلسفات التى عرفها الإنسان»

وهى لا تحاول بذلك أن تحط من قدر الفلسفة وإنما تريد أن تقول : إن قوس قزح هو الفلسفة بعينها . وقد أدى حبها للطبيعة إلى النزعة الرومانسية التى تميز قصائدها القصيرة بصفة خاصة آمنت بأن الطبيعة هى كتاب الله المفتوح لكل من يقرأ . وهذا الكتاب يقول : إن الحكمة ليست فى التعلق بالآمال ، أو فى محاربة اليأس ولكن فى النظرة التى ينظر بها الإنسان إلى هذا الكون . فالاتحاد مع الكون دون طمع فى ثواب أو خوف من عقاب هو خير ما يصل إليه الإنسان من فلسفة . تقول فى إحدى قصائدها :

«نعم بالطبع أصلى
فهل يسمعنى الله ؟
إنه يرعى الماء والهواء
والطائر بين الأغصان
ولست أقل من هذا الطائر»

النزعة الرومانسية المتصوفة :

يقول النقاد : إن إميلى ديكنسون حملت لواء الرومانسية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر بعد أن أوشكت على الاندثار . وهى نزعة تسرى فى معظم قصائدها لدرجة أنها تجد منتهى السعادة فى العزلة عن الآخرين ثم فى العزلة الكبرى فى الموت كما تقول فى قصيدة «الروح تختار مجتمعها» التى تتكلم فيها عن الموت بمنتهى العذوبة والرقة :

«لأننى لا أستطيع أن أقف للموت

فقد تفضل هو بالوقوف لى»

لكنها لم تنكر ذاتها فى أشعارها ، بل كانت تعتقد أنه طالما أن شخصها جزء لا يتجزأ من الكون فهى ترى الكون من خلاله ، بل إنه كون فى حد ذاته . فتقول :

«فخورة أنا بقلبى الكسير

طالما أننى لم أكسره

فخورة أنا بالألم الذى يعصرنى

طالما أننى لم أصنعه

فخورة أنا بليالى السهد الطويلة

فقد تحملتها بدون أقمار

تلك هى عظمة الله داخلى

حتى لو سميت ذلا»

اعتبر الناقد آلن تيت هذه القصيدة من أروع القصائد فى اللغة الإنجليزية شكلا ومضمونا . ولا شك فإن أروع قصائد إميلى ديكنسون هى التى تحتوى على المواقف الدرامية ذات الدلالات السيكلوجية النابعة من أعماق النفس البشرية . قالت فى أحد خطاباتها : إن الغناء فى الشعر خير وسيلة للهروب من أحاسيس الخوف التى تطارد الإنسان أينما حل . أى أن الوظيفة السيكلوجية للشعر تتمثل فى التنفيس بل تخلق كيانا موضوعيا للقصيدة . يقول آلن تيت معلقا على منهجها الشعرى :

«إن شعرها من أروع الاعترافات الشخصية التى عرفها الشعر . فهى اعترافات تكشف عن النفس البشرية كلها فى كل زمان ومكان ، إنها النفس التى تتردد بين الشك واليقين ، بين الظلام والنور ، بين المعرفة والجهل ، بين الخلاص واليأس منه . هذا الشعر ينبع من حياة الفكر الخالص حين يتجرد الشاعر من كل التفاهات الطارئة للظروف المؤقتة . ولا شك أنه لو عاشت إميلى ديكنسون فى العصور الوسطى لأحرقها الناس . وكنا سنعذرهم لأنها كانت ساحرة بالفعل . وكانت الكلمات أدواتها فى ممارسة ذلك السحر الفنى الراق .»

لعل من الأخطاء التى ارتكبتها إميلى ديكنسون أنها كانت تكرر أفكارها وصورها ، مع إهمال فى بعض الأحيان لتنظيم القصيدة بالشكل الذى يسهل على القارئ فهمها وتذوقها . وقد لا نلومها على ذلك لأن هذا

القارئ لم يكن فى اعتبارها على الإطلاق عندما كتبت أشعارها ، فهى لم تفكر فى النشر على الإطلاق . لذلك وقعت أسيرة التكرار فى مجال الوزن واللفظ والإيقاع . لكن هذا لا ينفى احتشاد شعرها بالمحسنات اللفظية والبديعية المتعددة التى تمكنت من توظيفها تماما فى القصيدة . وقدرتها على استخدام الألفاظ العادية فى مواقع غير عادية على الإطلاق مما يجعل كل ألفاظها وتعبيراتها تبدو جديدة كل الجدة وكأنها تستخدم أول مرة فى اللغة . وهذا أدق معيار لعظمة الشاعر وقدرته الفائقة على تطويع اللغة وإعادة صياغتها ، وتحويلها من مادة خام مشوشة إلى شكل جميل متناسق . يستطيع القارئ أن يدرك كل هذه الإنجازات برغم بعض القوافى المبتورة ، والأوزان المكسورة . والصعوبات اللغوية التى تنتج عن إهمال بعض قواعد اللغة . وقد نستطيع القول بأن إميلى ديكنسون كانت تعمد أحيانا إلى الخروج عن معايير الشعر وقواعد اللغة على أساس أنهما مجرد مادة خام ومن حق الشاعر أن يصوغها كما يشاء طالما أنه متمكن من فنه . لذلك كانت إميلى ديكنسون متقدمة بمراحل عدة عن عصرها الذى لم يكن يفرق بين الشعر والنظم . من هنا كان أثرها العميق على الشعراء الأمريكيين فى هذا القرن وخاصة فى مجال التجريب والتجديد فى الشكل والمضمون على حد سواء . لذلك يعتبرها النقاد الآن من أعظم الشاعرات اللاتى عرفهن العالم على مر تاريخه .

٤٣ جون كرو رانسم

43 John Crowe Ransom

(١٨٨٨ - ....)

جون كرو رانسم من أعمدة المدرسة الحديثة فى الشعر والنقد وبالإضافة إلى شعره ذى المستوى الفنى الرفيع فقد اعتبره النقاد والمفكرون أرسطو النقد الجديد . استطاع أن يصل إلى نظرية متكاملة فى مجال البلاغة الأدبية . وهذه النظرية تقول : إن أى عمل أدبى متكامل لابد أن يلتحم فى داخله عنصرا النسيج والتركيب ، فهما الشرط الأساس الذى يفرق بين الأدب والعلم . ففى المعادلات والنظريات العلمية تستخدم الألفاظ والجمل والصور كمجرد أداة توصيل للفكرة . وتنتهى دلالتها بتوصيل تلك الفكرة أو المنطق العام للنظرية . لكن للعمل الأدبى منطق مختلف تماما إذ إن الفكرة لا قيمة لها فى حد ذاتها . فهى لا تنفصل أبدا عن النسيج الذى صنع منه العمل الأدبى . فالحد الفاصل بين الأدب والعلم أن الأدب لا يهتم أساسا بالمعانى العامة أو الأفكار المجردة كما يفعل العلم ، لأن وظيفته الحقيقية تكمن فى قدرته على امتصاص هذه المعانى والأفكار والأحاسيس ، ثم إعادة صياغتها وتشكيلها لكى تتلقاها بصورة مجسمة . يضع رانسم الأدب فى مكان الصدارة بالنسبة للعلم عندما يوضح أن المعرفة التى يقدمها لنا الأدب ألصق بحياتنا الشخصية من المعرفة التى يزودنا بها العلم إذ أنها معرفة بالمحدد المادى المخصص وليست بالمطلق العام المجرد . وهذا يحتم على الأديب إذا أراد أن ينتج أدبا ناضجا - أن يقوم بصهر النسيج والتركيب ، أو المضمون والشكل ، أو المعنى والبناء فى بوتقة تحيلها إلى وحدة عضوية لا تتجزأ . هذه البوتقة تختلف من أديب إلى آخر باختلاف ثقافته وخبرته ووعيه بالتقاليد الأدبية وبالشكل الفنى الخاص بعمله .

ولد جون كرو رانسم فى مدينة بولاسكى بولاية تنيسى . وحصل على ليسانس الآداب فى جامعة فاندر بيلت . ثم سافر إلى إنجلترا حيث حصل على درجة جامعية أخرى فى الآداب الإنسانية من جامعة أوكسفورد فى منحة من منح رودس عام ١٩١٣ . بعد ذلك جند فى القوات المسلحة واشترك فى الحرب العالمية الأولى

متطوعا فى إحدى كتائب مدفعية الميدان لمدة عامين . وبعد انتهاء الحرب عاد إلى التدريس بجامعة فاندربيلت حتى عام ١٩٣٧ . ثم شغل كرسى الشعر فى كلية كينيون بولاية أوهايو حيث أصدر مجلة كينيون – نصف الشهرية – والتى تزعمت مدرسة « النقد الجديد » عندما نادت بضرورة التحليل الموضوعى فى النقد . لم يقتصر دورها على نشر المقالات والاتجاهات النقدية الجديدة ، بل نشرت أيضا القصائد الشعرية الطليعية التى تبرز بأسلوب عملى صحة النظريات الجديدة . وبرسوخ مكانة رانسم فى مجال النقد والشعر حصل على جائزة بولنجن وجائزة راسل لوينز ، كما اختير مستشارا فخريا للقسم الأدبى فى مكتبة الكونجرس .

وعن إنتاجه الشعرى فقد أصدر أول دواوينه عام ١٩١٩ بعنوان « قصائد إلى الله » ثم ديوان « لفحات برد وحمى » ١٩٢٤ ، و« وعد الحر دين عليه » ١٩٢٧ ، و« قصائد مختارة » ١٩٤٥ . أما عن إنجازاته فى مجال النقد فقد كتب « الله بدون رعد » ١٩٣٠ ، و« جسم العالم » ١٩٣٨ ، و« النقد الجديد » ١٩٤١ ، ثم « دليل الطالب الجامعى إلى الكتابة » ١٩٤٣ ؛ وبالإضافة إلى هذه الإنجازات الفردية فى مجالى النقد والشعر ، فقد أصدر مجلة « الجماعة الهاربة » من عام ١٩٢٢ إلى ١٩٢٥ ، وشارك فى تحريرها آلن تيت وروبرت بن وارين . كان لها دوى هائل فى أوساط المثقفين فى الجنوب الأمريكى لأنها تناولت القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية التى تهمهم ولم تقتصر على مجالات الأدب والفن . وبالرغم من النجاح الصحفى الذى أحرزه رانسم مع تيت ووارين فإنه وجد أن إنجازه فى مجال النقد والشعر سيكون أضخم وأكثر فائدة للحياة الثقافية فى أمريكا بصفة عامة فأصدر « مجلة كينيون » على مدى عشرين عاما من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٨ وهى المجلة التى جعلته عميد النقاد الأمريكيين .

يبدو أن عوامل البيئة والنشأة والثقافة الأولى قد أثرت على شعره بحيث منحته الطابع المميز له والذى يتمثل فى نظرته الأرستقراطية والتهكمية وأسلوبه الوقور الزاخر بالحنين إلى السمو والمثالية . ساهم رانسم فى تغيير النظرة الأوروبية التقليدية إلى الأدب الأمريكى وخاصة إلى أدب الجنوب الأمريكى . فقد تعود الأوروبيون على النظر إلى الأدباء الأمريكيين على أنهم قوم سذج يفتقرون إلى الحضارة ذات الجذور المتشعبة والعميقة التى تمنح أدبهم الثراء والخصوبة اللازمين . لكن رانسم شب فى عائلته الجنوبية الارستقراطية معتزا بتقاليدها وثقافتها النابعتين من المجتمع الزراعى الذى لم تلوثه المدنية المادية المعقدة . وضح هذا الاعتزاز فى مقالاته فى مجلة « الجماعة الهاربة » . لذلك كان تفكيره متدينا إلى حد كبير ، وكان إيمانه بالله لا يتزعزع كما وجدنا فى عمله النثرى الضخم « الله بدون رعد » . هاجم كل الفلسفات المادية التى أفرزتها المدنية الحديثة على أساس أن هدفها كان قتل الروح الحقيقية التى تجعل من الإنسان إنساناً .

تنويعاته المفضلة :

تنتمى تنويعات رانسم الشعرية إلى المجال الميتافيزيقى الذى ينظر إلى الكون على أنه وحدة واحدة لا تقبل الانفصام بين مظهره المادى وجوهره الروحى . ويبدو أنه استوحى نظريته النقدية فيما يختص بوحدة العمل الأدبى من إيمانه بوحدة الكون . فالقصيدة الجيدة مثلا عبارة عن تكثيف للحظة شاملة مطلقة من لحظات الكون فى مثل هذه القصيدة تتعذر الفصل بين النسيج والتركيب بحيث يستحيل تطبيق منهج التشريح الذى يتبعه العلم .

فلا يوجد حد فاصل بين الفكر والشعور والحدس . ويتفق رانسم فى هذا مع ت . س . إليوت الذى علم جيله تذوق أشعار جون دن وأندرو مارفيل وغيرهما من زعماء المدرسة الميتافيزيقية التى سادت الشعر الإنجليزى فى النصف الثانى من القرن السادس عشر والنصف الأول من القرن السابع عشر . تبدو هذه الروح الميتافيزيقية فى قصائد رانسم من أمثال «الرأس المطلى» و«الحاصدون الأثريون» التى يطبق فيها نظريته فى استحالة الفصل بين النسيج والتركيب . وتكمن إنجازاته الحقيقية فى مجال القافية والموسيقى واللغة أكثر من براعته فى استخدام الأوزان . كان من الوعى الحاد والمهارة الفنية بحيث طور الشعر الحديث بأسلوب أصيل لا يمت إلى الادعاء بصلة . يعتمد منهجه الشعرى على ربط المعنى بالإيقاع . وتوازى اللغة القديمة باللغة المعاصرة لمد أبعاد النسيج الذى يحتوى التضاد بين الارستقراطية الزراعية الجنوبية والديمقراطية التجارية السائدة فى حياة المدن ، بين قيم الفروسية المندثرة والقيم المضادة التى سادت المجتمع الصناعى الذى أحال الكون إلى دخان وتراب ورماد .

إذا كان الموت والفساد يمثلان النغمتين الأساسيتين فى قصائد رانسم ، فإن مهارته الفنية التى تستفيد بكل المؤثرات والأدوات الشعرية ، قد ساعدت على طرد روح التشاؤم واليأس والملل ، ومنحت قصائده روحا تطهيرية تسرى فى وجدان القارئ وتخلصه من كل الأحاسيس القلقة والمرهقة . فى قصيدة «فيلوميلا» يرفض رانسم الإعجاب التقليدى الذى يكنه شعراء أوروبا للعندليب ويوضح أن العبرة ليست بجمال الصوت ، ولكنها بالمناسبة التى يسمع فيها هذا الصوت . لذلك فهو لا يشعر بأى سحر أو نشوة لأن صوت الطائر فى غابة باجلى يبدو خاليا من الأبعاد والمعانى فيدير له الشاعر ظهره ويتركه ويمضى . وهذا لا يعنى سوى رفض رانسم لتقاليد الشعر فى أوروبا . هذه التقاليد التى ظنت أنها تصلح لكل زمان ومكان . لذلك يعتقد رانسم أن الشعر يجسد روح المكان الذى ينشأ فيه ، فإذا كان مضمونه محليا ، فإن الشكل الفنى الجميل يمكن أن يتذوقه أى إنسان ، أى أن الشكل هو الأداة الوحيدة التى يمكن أن تخرج بالمضمون إلى المجال الإنسانى العالمى . ولا يجد رانسم عيبا فى أن يستغرق المضمون المحلى كل خيال الشاعر طالما أنه متمكن من أدواته الفنية . فى قصيدة «صبى ميت» لرانسم نجده يستوحى كل تقاليد الشعر الشعبى السائد فى الولايات الجنوبية عندما يقول :

«لقد رحل ابن العم العزيز
وكأنه رقم طرح من المسألة
شهد بذلك ذلك الغصن الأخضر
المتفرع من شجرة فرجينيا العجوز
ولم يرحب أحد من الصحاب بالتبادل
فالراحل إلى دنيا الظلام
لايحل محله أحد ، تلك الدنيا
التى لا تحب وجودى على الأرض»

هذه النغمة الميتافيزيقية الحادة فى أشعار رانسم تدل على عدم رضاه على التحولات الفيزيقية التى تفرض على الجنوب الأمريكى محاولة تحويله من مجتمع زراعى هادئ إلى كيان صناعى صاخب . وقد أصبحت مقاومة

ولايات الجنوب لهذا التطور إحدى التنويعات الأساسية عند شعراء الجنوب الأمريكى ، ومنها استمد رانسم اتجاهاته الميتافيزيقية التى ترفض القيم المادية القاتلة للمجتمع الصناعى الجديد. كان حنينه جارفا لتلك الحياة الهادئة الوادعة بكل قيمها الإنسانية ؛ إنه لا يرفض الحضارة ولكن على الحضارة الحديثة ألا تنسى فى سبيل تطورها سعادة الإنسان . لذلك نلمح تحت نغمة الحنين الحزين إيقاعات صاخبة وخشنة برغم الرشاقة الغنائية التى تبدو على القصيدة لأول وهلة . وهذا يذكرنا بأسلوب جون درايدن الشاعر الكلاسيكى أكثر من مارفل الشاعر الميتافيزيقى ، لأن رانسم لا يقتصر على شطحات الروح وانطلاقاتها فى عالم الميتافيزيقيات ، بل يخوض التغيرات والتحولات الاجتماعية بكل عنف وجرأة كما نجد فى قصيدة «الكابتن كاربنتر» التى يقول فيها :

«رددت الريح صدى ضرباتهم
تمنيت لو انهال بنصف ضرباته
مدافعا عن قريته ومزرعته
ولكن كانت يده مغلولة إلى عنقه»

هنا نشعر بالطاقة الجسدية للشخصية على النقيض من الجو الروحانى الذى نجده فى الشعر الميتافيزيقى ، لأن رانسم يؤمن بصفة عامة أن الجسد هو الدليل المادى على ثنائية الحياة الإنسانية التى تنقسم إلى روح ومادة . من هنا كانت حاجة الشاعر إلى المزج بين روح التراجيديا والتهكم لأنها الوسيلة الوحيدة التى تمكنه من إدراك العلاقة الخفية والوثيقة بين الحياة والموت ؛ فهى توسع إدراكه ، وتطهر روحه ولكن بدون ألم قد يقضى على أمله تماما فى هذا الكون . فروح التهكم تمكن الإنسان من إدراك معنى الحياة المادية للجسد ، بينما تسبح به التراجيديا فى عالم الروح والموت . فى قصيدة الفتيات الزرقاوات يقول رانسم :

«لتمارسن جمالكن أيتها الفتيات الزرقاوات
قبل أن يذوى
وسأصرخ بكل أصوات الشعر
مخلدا الجمال الذى لن يقدر على خلقه أى إنسان
برغم أنه هش للغاية» .

هكذا يتكلم رانسم عن الموت بدون إثارة أوجاع القارئ وآلامه ، فالموت فى قصيدته عبارة عن «غرفة مكتب بنية اللون» أو «رجل مهذب يرتدى معطفا من التراب» أو «المملكة المنسية» . وقد حرص رانسم على تناسق قصيدته بحيث منعه هذا من الانقياد وراء الشطحات اللاعقلانية . لكن أشكاله الكلاسيكية الصارمة كانت سببا فى قتل أحاسيس النشوة الميتافيزيقية التى نجدها فى قصائد وليام باتلرييتس أو هارت كرين أو إزرا باوند على سبيل المثال . لذلك يبدو شعره – فى أحسن حالاته – كما لو كان نظاما بديعا من الوعى الحاد بالكون والأحياء ، أما عندما يكون فى أسوأ حالاته فإن القصيدة تبدو كما لو كانت حائطا من الفسيفساء الزاخرة بالزخرفة التى يرسمها الفنان بوعى يقترب من الصنعة أكثر من اعتماده على الإلهام الشعرى . تمثل قصيدتا «الرأس المطلى» و«خطاب إلى الدارسين فى نيو إنجلاند» خير نموذج للإبداع الشعرى عند رانسم . ففى القصيدة الأولى

يجسد الشاعر جمال الكون كله من خلال الجمال الذى خلق به الله جسد الإنسان. وتتابع صور «الحديقة الصخرية» و«الطيور الزرقاء» و«القواقع البحرية» و«الكهوف الجبلية» و«الحصون الحديدية حول المدن» و«شعر العرافة» و«حدائق الزيتون» و«العندليب» ثم تتلاقى هذه الصور من خلال الحب الذى يجمع أجساد البشر وأرواحهم، فتبدو وحدة الكون كأروع ما تكون.

الإضافات الفنية والنقدية:

تقول الناقدة فيفيان كوش: إن أعظم إنجاز لرانسم أنه أثبت قدرة الشاعر على تقديم بناء تشكيلي خصب وجميل معتمدا فى ذلك على مجرد أفكار وفلسفات عادية جدا. فالشعر العظيم لا يصدر عن أفكار عظيمة بقدر ما ينهض على تشكيل جميل لا ينفصل عن الفكرة التى يوحى بها. أى أن الأفكار العميقة هى التى تنبع من الشعر وليس العكس. أما الناقد راندل جاريل فيعتقد أن إضافات رانسم إلى تراث الشعر العالمى تكمن فى حساسيته التى تجسد العالم كما هو بكل متناقضاته المهمة والبسيطة على حد سواء. وليس كالشعراء التقليديين الذين يظنون أنه يتحتم على الشاعر أن يكتب فقط عن الأفكار العظيمة والتحولات المصيرية فى حياة الأفراد والأمم. فالشاعر العظيم هو من يجعل الأشياء التى قد نعتقد أنها تافهة، تبدو عظيمة ومؤثرة فى حياتنا، أما الشاعر الذى يلهث وراء ما يظن أنه أفكار وفلسفات عظيمة فلن يكون عظيما إلا بمقدار عظمة شعره هو فقط. والشاعر الرائد هو الذى لا يرتدى ثياب الشعراء الذين سبقوه، فهى كفيلة بأن تحيل شعره إلى قوالب صماء لا حياة فيها، إذ يجب عليه أن يضع نصب عينيه أن يرى الكون فى ضوء جديد وأن يبحث فى الوقت نفسه عن الشكل الفنى الجميل الذى يتناسب مع هذا الضوء.

على الرغم من الدور الريادى الكبير الذى قام به رانسم فى مجال النقد والعمل الأكاديمى بالجامعة فإن كثيرا من الدارسين يعتبر أن كل هذه الإنجازات فى مرتبة تالية لشعره. ولكن فى اعتقادى أن رانسم الناقد والأستاذ الجامعى لا ينفصل عن رانسم الشاعر، فكلها أنشطة أدبية مكملة لبعضها بعضا وتنبع من نفس الاتجاه الفكرى والفنى الذى يتجنب الإسراف فى التعبير عن العاطفة ولا يحترم البلاغة الأدبية الجوفاء التى تعتمد على القوالب والعبارات الطنانة؛ ويهاجم التقاليد الرومانسية التى تجعل من ذاتية الشاعر محور الكون فى القصيدة. وقد أثبت رانسم قدرته الفائقة على استخدام المضامين الرومانسية التقليدية التى تصور العندليب والليل والقمر والعزلة والوحدة والموت والصمت والسكون... إلخ وذلك بدون أن تجرفه نفس الشطحات المسرفة فى الذاتية أو العاطفية. فهو يعتقد أن الشكل الفنى الناضج يمنح للشاعر السيادة على أى مضمون بحيث يتحكم فيه – بوعيه أو بلا وعيه – من أول إلى آخر كلمة فى القصيدة. فى «الأجراس تدق لابنة جون وايتسايد» يقدم رانسم تجربة نفسية حافلة بالمشاعر الجياشة، ولكن تظل هذه المشاعر مجرد مادة خام طوع يدى الشاعر فى الصياغة والتشكيل:

«الأوزة الكسول مثل سحابة ثلجية
يتساقط منها الثلج على العشب الأخضر

يلفها الصمت والسكون والنعاس والكبرياء

من يسمعها صوته : يا للأسف»

فالمضمون هنا يدور حول فتاة صغيرة رحلت عن هذا العالم ، وهو مضمون مثير لخيال الرومانسيين لدرجة الإجهاش بالبكاء ، ولكن رانسم استخدم أدوات الشاعر من استعارات وصور وإيقاعات بحيث قدم تجربة جمالية موضوعية بعيدة كل البعد عن أحاسيسه الذاتية . وهذا يرجع إلى وعيه الحاد بجماليات الشكل الفنى ، وثقافته الواسعة ، ونظرته العميقة إلى الكون والأحياء . وإن كان لا يجارى الشعراء فى تقاليعهم المستحدثة ، إلا أن شعره يبدو أكثر أصالة من أية موجة تجديد مفتعلة . هذه الأصالة تصدر عن قدرته الفائقة فى التقاط اللحظة الجميلة والمثيرة بكل ماتحويه من حنين جارف إلى عالم مثالى ، وإحساس بالزوال السريع للكون المادى ، وكبرياء الإنسان فى مواجهة القوى التى تبطش به ، وقدرته على القيام بالبطولات فى عالم طحنته الضغوط المادية .

يقول بعض النقاد : إنه على الرغم من هجوم رانسم الكاسح على الرومانسيين ، فإنه يبدو رومانسيا فى بعض قصائده إذا كان المضمون يحتاج لمثل هذا الاتجاه . فليست القضية أن تكون رومانسيا أو غير ذلك ، ولكن القضية هى التحام المضمون المناسب بالشكل المناسب . أما إذا كنت رومانسيا على طول الخط فمعنى ذلك أن شعرك قد أصبح أسير القوالب . فى قصيدة «البيت الكبير القديم» يبلور رانسم الكبرياء المندثر لأحد بيوت الريف الجنوبى ، وهذا الرثاء ينتمى إلى صميم الشعر الرومانسى ، لكن رانسم استخدمه لأنه يناسب المضمون المعالج . ينطبق نفس المنهج على قصيدتى «الكابتن كاربنتر» و«اثنان فى أغسطس» فيهما نجد مزيجا من الرومانسية والتهكم الذى افتقده كثير من الرومانسيين التقليديين .

ولعل روح التهكم فى أشعار رانسم ترجع إلى الإعجاب الذى يكنه لأعمال الروائى والشاعر الإنجليزى توماس هاردى . فقد تأثر به سواء فى الشكل أو المضمون واعترف بهذا التأثر فى مقالته التى كتبها فى «المجلة الجنوبية» فى صيف ١٩٤٠ وقال فيها : إن شعر هاردى عبارة عن كنز من التهكم الذى قل أن نجد له نظيرا . ولكن كان لرانسم ميزة عنه وهى أنه حصل على تعليم وثقافة زادا من حدة وعيه ، ومكناه من إخضاع هذه الطاقة التهكمية لحتميات الشكل الفنى . أما هاردى فكان بدائيا بعض الشىء بحيث ترك الطاقة التهكمية تدمر الشكل الفنى فى بعض قصائده لأنه انساق وراءها . يقول رانسم : إنه لو تحكم هاردى فى هذه الطاقة فإن شعره سيفقد بعضا من وحشيته . ولكنه سيكتسب جمالا أكثر . هنا تبدو ضرورة الاحتراف والصنعة بالإضافة إلى الوعى والموهبة . ولا ينسى رانسم التنويه بالعنصر الميتافيزيقى فى أشعار هاردى وقصصه فيقول :

«هناك أصالة ميتافيزيقية راقية تكمن فى أشعاره الغنائية وقصصه القصيرة . فهو قادر على إيراد التفاصيل الدقيقة واللمحات الحادة التى تبلور الكون كله فى لحظة واحدة . وإيمانى لا يتزعزع بمثل هذه العبقريات . فهى ميزة أساس نفتقدها فى مئات الناظمين الذين لا ينطوون تحت البند الأصيل للشعراء ، والذين يكتبون القصائد فى مثل الجمال الناعم والظاهرى الذى نجده فى العربات الجديدة التى تنتجها شركة فورد ، وبنفس الكثرة تقريبا .»

فالشاعر الذى يتحول إلى مصنع لإنتاج القصائد لا يمكن أن يكون إلا من الناظمين الذين يجيدون حرفة

النظم وصنعته ، ولكنهم لا يملكون موهبة الشعر وعبقريته . فالتجربة الشعرية الناضجة تجسد النظام المتكامل للحياة الإنسانية كلها ، ولا يمكن لبعض الأبيات المنظومة أن تحتوى مثل هذا النظام الكونى ، بل إن قيمة القصيدة تنهض على موقفها بالنسبة لهذا النظام ومدى الإضافة التى أنجزتها تجاهه . فكل عمل فنى هو توسيع لرقعة التقاليد الأدبية السابقة عليه ، وإذا تحول إلى مجرد قالب أصم بحيث يفقد الصلة بهذه التقاليد فإنه يقضى على نفسه بالموت . ولما كان الشاعر هو الإنسان الذى تمكن من الوصول إلى حياة منظمة تناغمت فيها المطالب المتباينة للدوافع المختلفة ، والذى يجلب له نشاطه الحر الطليق أكبر مقدار من اللذة المتجددة ، ويتطلب منه الحد الأدنى من الكبت والتضحية ؛ لهذا كانت التجربة الشعرية من التجارب الفنية التى تعد أصدق مثال للحالات الذهنية التى يبلغ التناغم والانسجام والتوافق مع الذات والعالم حدا كبيرا . فى هذه الحالات تنتقل دوافعنا من حالة الفوضى إلى حالة النظام الحر الرائع ، ويتم هذا الانتقال عن طريق تأثير عقول الآخرين فينا . من هنا كان الشعر من أهم الوسائل التى ينتقل عن طريقها هذا التأثير . وقد أدرك جون كرو رانسم هذه الحقيقة جيداً ، وأثبت قدرته على التحكم فى أدوات الشكل الفنى حتى تصل القصيدة إلى القارئ وتحدث فيه الأثر المطلوب .

٤٤ ريتشارد رايت

44 Richard Wright

(١٩٠٨ - ١٩٦٠)

ريتشارد رايت من الأدباء الزنوج الذين جعلوا من رواياتهم وقصصهم تجسيدا للمآسي التي عانى منها السود بسبب التفرقة العنصرية التي ترسبت في المجتمع الأمريكي الأبيض منذ أيام الرق والعبودية . وقد أطلق النقاد عليه رائد التراجيديا السوداء في الأدب الأمريكي . لكن رايت وقع في خطأ الدعاية المباشرة لمبدأ معين ، واتخذ من بعض رواياته وقصصه منبرا للترويج له . بل إنه ظن أن اعتناقه للمبادئ الشيوعية ودعوة السود إلى الإيمان بها يمكن أن يمنح وجودهم ثقلا بين البيض . لكنها كانت نوعا من الكيد والعناد أدى إلى مزيد من أعمال العنف والتفرقة العنصرية استمرت حتى موته في مطلع الستينيات . فقد تراكم عداء العقيدة السياسية على عداء اللون مما ترتب عليه انفجار أعمال العنف الدموى في الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات . ولكن عندما أدرك السود أن طريق الكيد والعناد طريق مسدود ، اتجهوا إلى العمل الإيجابي المثمر ، كل في موقعه ينمى نفسه ويضاعف إنتاجه الذى يعود عليه بالفائدة الشخصية . وخاصة أن المجتمع الأمريكي مجتمع مفتوح ومن الممكن للسود أن يستفيدوا بنفس الأساليب التي يستغلها البيض . ومع ذلك فقد كانت روايات ريتشارد رايت نتيجة طبيعية لسنوات المرارة الطويلة التي تجرعها السود منذ استخدمهم البيض في مزارعهم ومناجمهم بعد جلبهم من موطنهم الأفريقي .

ولد ريتشارد رايت في مزرعة بولاية مسيسيبي . وبعد ميلاده مباشرة ترك أبوه الأسرة ولم يعد مرة أخرى مما أدى إلى وضعه في ملجأ للأيتام حتى بلوغه السن التي تؤهله للالتحاق بالمدرسة . بدأ حياته العملية موظفا في مكتب للبريد ولكنه أدرك من البداية أن الوظيفة الروتينية لا تصلح له . فقرر أن يبدأ مستقبله الحقيقي كأديب وكاتب ونشر بالفعل مجموعة قصص عام ١٩٣٨ بعنوان « أبناء العم توم » التي يعتبرها النقاد امتدادا لنفس الخط الذى ابتكرته هارييت بيتشر ستو في روايتها الشهيرة « كوخ العم توم » ، وكانت أول صرخة فنية موجهة ضد نظام

الرق والعبودية ، ولكن شهرة رايت لم ترسخ إلا عندما نشر عام ١٩٤٠ رواية «ابن البلد» التي يجسد فيها رايت – بحيوية ومرارة فى الوقت نفسه – حياة صبى أسود يدعى بيجر توماس . يشعر فى كل لحظة يعيشها أن المجتمع يتآمر ضده بهدف القضاء عليه نهائيا . وليس هناك أى دوافع لهذا السلوك العدائى سوى لون الصبى الأسود وجنسه الذى لا ينتمى إلى سلالة السادة البيض .

ينمو الصبى فى أزقة شيكاغو وحواريها . وتظل الضغوط الاجتماعية تطارده من كل جانب إلى أن تدفعه إلى ارتكاب جريمتين . ويقبض عليه رجال الشرطة بعد مطاردة عنيفة ومثيرة فوق أسطح المنازل . ويقدم للمحاكمة حيث يتولى الدفاع عنه محام شيوعى ، وتنتهى المحاكمة بالحكم عليه بالإعدام . ومن الواضح أن رايت استغل خبراته الشخصية عندما عاش فى أزقة شيكاغو فى صدر شبابه ، مضافا إليها قضية روبرت نيكسون الصبى الزنجى الذى أعدم بالكرسى الكهربائى فى شيكاغو عام ١٩٣٨ بسبب قتله لفتاة بيضاء . ولكن رايت لم يترك المادة الخام التى استقى منها مضمون روايته لكى تحولها إلى مجرد تسجيل حرفى لها . بل اعتنى بالشكل الفنى بتنسيقه للأحداث المثيرة ، مما جعل رايت الأديب الزنجى الأول فى أمريكا .

كان نجاح الرواية دافعا لتحويلها إلى مسرحية كتبها رايت بالاشتراك مع بول جرين وقام بإنتاجها أورسون ويلز عام ١٩٤١ . وطبعت الرواية فى الخارج بلغات متعددة ، وقابلها النقاد بالتقدير والإعجاب فى كل مكان نشرت فيه حتى أن بيتر مونرو جاك أسماها «المأساة الأمريكية للسود» . ولكى يستغل رايت موجة النجاح التى أحدثتها «ابن البلد» كتب سيرته الذاتية التى حكى فيها الأحداث والمواقف التى مر بها فى شبابه بعنوان «صبى أسود» ١٩٤٥ . وهى السنوات التى عانى فيها من البؤس والبطالة والضياع فى شيكاغو مما دفعه إلى الانضمام مع بداية الثلاثينيات إلى الحزب الشيوعى كنوع من الانتقام مما أصابه . ولكنه رفض مبادئ الحزب فيما بعد وهجره نهائيا كما اعترف بذلك فى كتابه «الإله الذى سقط» عام ١٩٥٠ . فعندما أجبر المجتمع الأمريكى على الاعتراف بمكانته برغم لونه . أدرك أنه ليس من الحكمة تضييع وقته وجهده فى سفسطات لا طائل من ورائها سوى جلب المزيد من العداء للسود . بل إنه هاجر أيضا إلى باريس مع بداية الخمسينيات حيث استقر فيها حتى نهاية حياته . وتلاشت اتجاهاته الشيوعية نهائيا بعد كتابه «اللامنتمى» ١٩٥٣ الذى وصف فيه الخراب الذى حاق بالسود الأمريكيين على أيدى المتطرفين السياسيين من البيض .

نجحت أيضا روايته «الحلم الطويل» ١٩٥٨ بحيث قامت كيتى فرينجز بإعدادها للمسرح عام ١٩٦٠ . لكن رايت لم يقتصر فى نشاطه على كتابة الرواية بل كان يعتز بدوره كمفكر مما جعل كتاب «القوة السوداء» ١٩٥٤ مجرد عرض لأفكاره وانطباعاته بعد زيارة له لساحل الذهب فى أفريقيا ، ثم «ستار اللون» ١٩٥٦ الذى كان تقريرا مفصلا لوقائع مؤتمر باندونج الشهير . كما عبر عن رأيه فى السياسة التى طبقها الجنرال فرانكو فى أسبانيا وانتقدها بعنف وقسوة فى كتابه «أسبانيا الوثنية» ١٩٥٧ كما ألقى محاضرة فى نفس العام بعنوان : «أيها الرجل الأبيض . . اصغ» ضمنها كل فلسفته التى نادى بها من قبل وطالب فيها بمحو الظلم العنصرى الذى يمثل وصمة فى جبين الحضارة الإنسانية المعاصرة . ومن الواضح أن مكانة ريتشارد رايت تحددت فى الأدب الأمريكى بدعوته الحضارية بإلغاء الحواجز بين البشر ، وهى الحواجز التى عمل الأدب الإنسانى منذ أقدم عصوره على تحطيمها وإزالتها .

٤٥ إلمر رايس — 45 Elmer Rice

(١٨٩٢ - ١٩٦٧)

ولد إلمر رايس فى مدينة نيويورك وكانت أسرته من الأسر اليهودية المهاجرة من شرق أوروبا . وبعد أن بدأت شهرته فى ميدان الكتابة للمسرح استبدل اسمه اليهودى إلمر ليون رايزنستاين باسم إلمر رايس شأنه فى ذلك شأن معظم مشاهير اليهود الذين يستبدلون أسماءهم – التى قد تثير بعض الحساسيات – بأسماء لاتينية . لم يقتصر نشاطه على التأليف المسرحى بل تعداه إلى الرواية ، والمقالة ، والنقد . وفى مطلع حياته لم يكن يهدف إلى الاشتغال بالأدب والنقد ، بل تلقى تعليمه فى المدارس العليا ثم درس القانون استعدادا للاشتغال بالمحاماة . لكنه لم يمارس المهنة عندما تأكد من قدرته الفكرية والفنية على شق طريقه إلى عالم الأدب .

كانت أول مسرحية له هى «محاكمة القاتل» التى ظهرت له عام ١٩١٤ وفيها استغل دراسته القانونية فى صياغة مضمونها . فقد أحال خشبة المسرح إلى قاعة المحكمة نفسها ، ووجد ان الصراع بين الدفاع والادعاء ، بين النفى والإثبات يشكل مادة خصبة للصراع الدرامى المحكم القائم على السبب والنتيجة مما يجنبه الثغرات التقليدية التى تعتور بناء كثير من المسرحيات . كما أن المفاجآت التى تنطوى عليها المحاكمات تشكل مواقف درامية مثيرة . لكن رايس لم يلتزم بالشكل التقليدى للمحاكمة الذى يعتمد على مقارعة الحجة بمثيلتها ، بل كان من أوائل الكتاب الذين استخدموا الفلاش باك أو العودة إلى الماضى لاستخراج الأحداث والمواقف المرتبطة بالموقف الراهن الذى تعيشه الشخصية . وإذا كان هذا الأسلوب قد أصبح شائعا بل تقليديا فى السينما العالمية اليوم ، إلا أنه كان طليعيا بلا شك فى عام ١٩١٤ .

فى عام ١٩٢٣ كتب رايس مسرحية «آلة الجمع» التى نجحت نجاحا باهرا وجعلته من كتاب المسرح الأمريكى المرموقين . فهى مسرحية تعبيرية زاخرة بالسخرية والتهكم اللاذع من مظاهر الحضارة الآلية الحديثة التى أحالت البشر إلى مجرد كائنات لا حول لها ولا قوة ، أو أصفارا على الشمال . ويتجسد هذا المفهوم من خلال

حياة وموت رجل تافه يدعى مستر صفر ، وزوجته السيدة صفر . ونفس الألقاب الكثيرة تطلق على باقى شخصيات المسرحية فنقابل مستر واحد وزوجته ، ومستر اثنين وزوجته وهكذا بالترتيب العددى حتى مستر ستة وزوجته . كل هذه الشخصيات عبارة عن مخلوقات بائسة كتب على حياتها أن تكون بلا معنى سواء على المستوى العقلى أو العاطفى بهذه المسرحية هاجم رايس النظام الاجتماعى الذى أحال كل المثل العليا إلى قيم تجارية خاضعة لقانون العرض والطلب ، وجعلت الإنسان المعاصر خاويا من أى امتلاء روحى ، بحيث أصبحت حركته صادرة عن الضغوط الخارجية وليس بدافع من ذاته .

وكما أن مسرحية «آلة الجمع» ثورية فى مضمونها ، فهى طليعية أيضا فى شكلها . فهى تقع فى سبعة مناظر تتسلسل تسلسلا تعبيريا ورمزيا بعيدا عن التفاصيل الواقعية التى تربط دائما بين الواقع والفن الذى يعد فى نظرها مجرد صورة للواقع الأصل . لا يهدف رايس إلى تقديم شخصيات تثير احترامنا وإعجابنا ، بل إن بطله مستر صفر لا يزيد فى قيمته الشخصية كثيرا على الدلالة التى يوحى بها اسمه . بينما الشخصيات التى تدور حوله لا تعدو مجرد كونها سلسلة من الأرقام . ففى هذا العصر المادى الميكانيكى فقد الإنسان كل صفاته الذاتية المميزة وأصبح مجرد قطرة فى محيط هادر الأمواج . هذه القطرة تتحرك مع ارتفاع الموجة وهبوطها ، ولا تملك لنفسها أية إرادة تجعلها تنفصل عن القطيع أو المجتمع .

من الطبيعى أن نتوقع أن تكون حياة مستر صفر كاسمه . فهى حياة خاوية إلا من المظاهر الاجتماعية الفارغة . تتجسد هذه المظاهر فى عمله كموظف إدارى يقضى حياته فى مكتبه الخانق بين الملفات والأقلام ، وتسير حياته على وتيرة واحدة من السلوك الاجتماعى التقليدى الزاخر بالأقاويل والشائعات حتى الرذائل والفضائل لا لون لها . وعلى الرغم من كل هذا المسخ والضياع واللامعنى فإن حياة هؤلاء الكتبة من أمثال مستر صفر تنطوى على عنف بالغ ضد سيطرة الآلة على كيانهم البشرى برغم تفاهته . فبعد قضاء ربع قرن فى خدمة صاحب المتجر ، يأمل مستر صفر فى الحصول على علاوة ترفع من مرتبه الهزيل ولكن صاحب العمل يفكر جديا من ناحيته فى استبدال الكتبة بآلات جمع لا تقع فى نفس الخطأ البشرى المعرض له الكتبة . فما يهمه هو المزيد من النجاح المادى بصرف النظر عن هؤلاء البؤساء الذين أفنوا عمرهم فى خدمته .

هكذا يفكر صاحب العمل بأسلوبه الرأسمالى ، وهكذا يتحد رأس المال مع الآلة لكى تكون نهاية مستر صفر وأمثاله على أيديهما . ولا ينقم مستر صفر على الآلة أو على رأس المال ، ولكنه يثور على صاحب العمل الذى يكتفى بالاعتذار له عن طرده ولكن الأمر لا يمر بهذه البساطة بل يهجم على صاحب العمل ويطعنه بفتاحة الورق . بهذا الأسلوب تتراكم عوامل العنف والقسوة تحت طبقات هذه الحياة السطحية التافهة لكى تنفجر فى نهاية الأمر حتى لو جاءت بطريق الصدفة المحضة . فدوام الحال من المحال حتى لو كان يبدو أنه لن يتغير كما فى حالة المستر صفر . لذلك فالصراع الدرامى يسرى فى المسرحية كتيار خلفى يظل يتفاعل ويتراكم إلى أن يطفو على السطح بفعل الضغوط المتصاعدة والمؤثرة فيه .

بين السخرية والتعبيرية :

يبلغ المزيج بين السخرية والتعبيرية قمته عندما نقابل مستر صفر فى العالم الآخر وقد انتقل من القبر إلى النعيم فإن حياته السابقة على وجه الأرض أفقدته القدرة حتى على الاستمتاع بهذا النعيم . كانت حياته الدنيوية عبارة عن آلة جمع لا تحس ولا تشعر ، لكن الجنة لا تحتمل وجود مثل هذه الآلات . فالجنة هى إحساس سعيد قبل أى شىء آخر . وتتجلى تعبيرية رايس فى المنظر الأخير من المسرحية عندما نرى مستر صفر ضمن العبيد الذين عرفهم التاريخ البشرى سواء أيام الفراعنة أو الرومان أو غيرها من العصور التى عرفت نظام الرق . لا يوجد فرق بين القيد الحديدى الذى كان يحيط رقبة العبد فى قديم الزمان وبين الياقة المنشاة البيضاء التى يتقن موظف العصر الحديث لبسها حول رقبته .

عندما يتقرر عودة مستر صفر إلى الأرض مرة أخرى لدورة جديدة من دورات الحياة ، فإنه يعود لكى يقوم بنفس الوظيفة الوحيدة التى عرفها وأتقنها فى حياته السابقة على الأرض ، وهى العمل على آلة الجمع . فيبدو أن الإنسان مازال عبدا لمجموعة من العادات ، وأسوأ هذه العادات هى الوظائف الروتينية عندما تستغرق الإنسان وتستحوذ على كيانه البشرى بكل تطلعاته وانطلاقاته وآماله فى وجود أفضل وغد أجمل . يحاول رايس أن يدخل الحب فى نهاية المسرحية كنوع من تحريك هذا الركود الرهيب عندما يشاهد المستر صفر طيف فتاة جميلة يتخايل أمامه على البعد فينطلق وراءه فى طريق عودته إلى الأرض ، لكن هذه اللمسة تبدو مفتعلة إلى حد ما لأن الحب كان قد مات من قبل فى المسرحية ، فى شخصية ديزى الموظفة الروتينية الكئيبة التى تقع فى حب زميلها فى المكتب لكنها لا تجد فى نفسها القدرة على إعلان هذا الحب . نفس الوضع ينطبق على زميلها الذى يبادلها الحب دون أن ينبس ببنت شفة لأنه لا يجد التشجيع الكافى منها ، بل إنه لا يلقى منها أى تشجيع . ويموت الحب مختنقا بين الملفات والمكاتب التى تتجاور حبيسة الغرفة الكئيبة .

ولكى يعبر رايس عن الهواجس والأوهام التى تنتاب الشخصيات من الداخل ، فإنه لجأ إلى أسلوب المونولوج الداخلى الذى يسمح للشخصية بالتعبير عما يجيش بصدرها أمام الجمهور . هذا الأسلوب فعال فى مسرحية فقدت شخصياتها القدرة على الاتصال الحقيقى فيما بينها . وأصبحت حياتها مجرد دائرة مفرغة من اجترار الأوهام والهواجس الذاتية التى لا تعرفها الشخصيات الأخرى وإنما يعرفها الجمهور فقط حتى يزداد فهمه وإدراكه لسلوكها والتفكير الكامن خلفه . وكما يقول مخرج المسرحية فيليب مولر فى مقدمة الطبعة الأولى : إن المنهج التعبيرى يساعد المؤلف على إفراغ كل الشحنات العاطفية التى تنوء بها شخصياته ، فيكشف بذلك عنها كما تكشف أشعة إكس التكوين غير المرئى للأشياء .

فى عام ١٩٢٩ كتب رايس مسرحية «منظر من الشارع» التى حققت نجاحا باهرا وحصل بها على جائزة بوليتزر للمسرح ، وفيها يقدم رايس شريحة من حياة الطبقات الدنيا التى تتمثل بصفة خاصة فى المهاجرين الإيطاليين والروس والإيرلنديين والسويديين واليهود الذين يعيشون على هامش المجتمع الأمريكى . أما عن أحداث المسرحية فتدور فى حى فقير من أحياء نيويورك حيث يعيش هؤلاء البؤساء حياة عفنة راكدة . لكنه

العفن الذى يتراكم لكى يؤدى إلى العنف والجريمة فى نهاية الأمر ، كما حدث من قبل فى مسرحية آلة الجمع . وقد اتهم النقاد رايس باتجاهه نحو اليسار بسبب إصراره على مهاجمة الأرستقراطية والرأسمالية الأمريكية ، ولكن اتهامهم لم يكن فى محله لأن رايس كان يهدف إلى احترام كرامة الإنسان وكيانه بصرف النظر عن دخله المادى أو عقيدته الدينية ، أو مركزه الاجتماعى .

لعل أروع ما فى الاتجاه الفكرى عند إلمر رايس أن ديانته اليهودية لم تؤثر على فنه أو تضيق من نظرته إلى المضامين التى يعالجها بحيث يراها من جانب واحد كما يفعل كثير من الكتاب اليهود . وحتى عندما يذكر اليهود فإنه يذكرهم فى مسرحياته كمجرد أقلية ضمن الأقليات الأخرى من أجانب وإيطاليين وكاثوليك وزنوج ، ولا يحاول التركيز على اليهود بصفة خاصة . لذلك تمكن مسرحه من أن يغزو العالم المتحضر كله لأنه تفادى النظرة العنصرية الضيقة . اعتبر رايس مسرحه موجها إلى الإنسانية الرحبة كما نجد فى مسرحية « نحن بشر» التى كتبها عام ١٩٣٣ ، ومسرحية « يوم النطق بالحكم » ١٩٣٤ التى عاد فيها إلى استخدام دراسته القانونية كما فعل من قبل فى أولى مسرحياته « محاكمة القاتل » ١٩١٤ ، لأن الجريمة كانت تمثل نغمة أساسية فى مسرحه . فى « يوم النطق بالحكم » تبدو الجريمة سياسية على نطاق دولى لأن رايس استمد مضمونها من محاكمة الزعيمين الشيوعيين ديمتروف وتيلمان اللذين اتهمها هتلر بتدبير حريق الريشتاج (البرلمان الألمانى) . وهو نفس المضمون الذى عالجه فى العام التالى ١٩٣٥ الروائى الفرنسى أندريه مالرو فى رواية «زمن الاحتقار»

استمر رايس فى كتابة المسرحيات الجادة فكتب «منظر أمريكى» ١٩٣٨ و«حياة جديدة» ١٩٤٣ التى يجسد فيها الصراع بين المثالية الفنية والعجرفة الاجتماعية . ولكن لا يمكن التغاضى عن الجانب الخفيف والمرح أحيانا عند رايس كما نجد فى مسرحية « زر نابولى ثم مت » ١٩٢٩ ، ومسرحية « الشاطئ الأيسر» التى يوضح فيها أن الهجوم على المجتمع الأمريكى لا يعنى أنه أسوأ من المجتمعات الأخرى ، وأن الهروب من أمريكا لا يكفل النجاة من الحياة المادية التى أصبحت تسيطر على العالم كله . وعندما كتب رايس مسرحيتى « اثنان فى جزيرة » ١٩٤٠ ، و« فتاة الحلم » ١٩٤٦ كان قد تمكن من التكنيك المسرحى ، فأظهر براعته الفائقة فى توظيف الحيل المسرحية التى ساعدته على إبراز منهجه التعبيرى والرمزى . فألغى الحواجز بين المسافات الزمانية والمكانية ، ولم يعد الجمهور يفرق بين الحلم والحقيقة ، أو بين الماضى والحاضر ، أو بين الشعور واللاشعور .

لم يقتصر نشاط رايس على كتابة المسرحية بل تعداه إلى الرواية فكتب « رحلة إلى بوريليا » عام ١٩٣٠ وهى رواية تسخر من مدينة هوليوود عاصمة السينما برغم ما لهذه المدينة من بريق عالمى أخاذ . ونفس المنهج تقريبا نجده فى رواية « المدينة الإمبراطورية » ١٩٣٧ التى تتخذ مادتها من الحياة فى مدينة نيويورك . كما كتب رايس رواية « العرض يجب أن يستمر» ١٩٤٩ . ولكن رواياته لم تحز على نفس مكانة مسرحياته ، ولذلك عرفه العالم ككاتب مسرحى فقط .

المسرح الحى :

على الرغم من أن رايس لم يشتغل بالدراسة الأكاديمية ، إلا أن مكانته ككاتب مسرحى مرموق جعلت

جامعة نيويورك تدعوه عام ١٩٥٧ لتدريس مادة الدراما لطلبة الدراسات العليا فى كلية الآداب والعلوم . لم تكن هناك خطة محددة للمقرر لأن كل ما طلب منه هو تقديم خبرته العملية فى مجال المسرح الذى اتخذ منه مهنة وحياة طوال عمره . قبل رايس الدعوة على أساس أنها تتيح له فرصة تنظيم خبراته العملية وتبويب أفكاره عن المسرح . كانت نتيجة هذه المحاضرات هو كتاب « المسرح الحى » الذى نشره ليقدم للقراء فكرة عن المسرح كمؤسسة اجتماعية ، والعلاقة العضوية بين شقيه الآلى والإنسانى ، وتأثيرها على إنتاج الأدب المسرحى . لم يكن كتاب « المسرح الحى » عبارة عن تسجيل لمحاضرات رايس لطلبته لأن محاضراته كانت ارتجالية محضة ، ولكنه كتبه من جديد بحيث أصبح مضمونه نسيجا مركبا من المحاضرات والمناقشات التى دارت فى قاعة الدرس .

يتواضع رايس فيقول : إن كتابه لا يحتوى على نظرية نقدية أو بحث أكاديمى بمعنى الكلمة ، ولكن من يقرأ الكتاب يكتشف أن المؤلف يملك نظرة محددة وثاقبة إلى مهنته كمؤلف ومخرج مسرحى . هذه النظرة تصل أحيانا إلى حد النظرية المتكاملة فيوضح أنه ليس كل تعبير عن الذات فنا . ولكن من الثابت أن كل عمل فنى لابد وأن يكشف عن شخصية الفنان ، ويعبر عنها سواء فى صورة مباشرة أو غير مباشرة وغالبا لا شعوريا عن أفكاره وأحاسيسه . قد تكون هذه الأفكار والأحاسيس عادية ومألوفة أو تافهة وسخيفة ، لكننا نستطيع القول بأنه عندما يفرغ الفنان من عمله فإنه يشعر بالراحة والاسترخاء ؛ إلا أن شعور الفنان بالرضا عن نفسه لا يكمل تماما إلا إذا أوصل عمله الفنى إلى أكبر جمهور ممكن من المتذوقين ولذلك فالخلق والتوصيل هما وجهان لعملة واحدة هى الفن .

وفيما يختص بالفن المسرحى فإن رايس يعتقد أن التوصيل عنصر جوهرى وبدونه لا يقوم للمسرح قائمة . فالمسرحيات تكتب لتؤدى أمام الجمهور فى قاعة المسرح . وإذا انطبق هذا على الموسيقى فإن الفن المسرحى يبدو أكثر تعقيدا لدرجة أن الفارق بينهما يصبح فارقا فى النوع وليس فى الدرجة . وإذا نظرنا إلى فن المسرح ككل ، فإن التمثيل ، والنظارة ، والبناء وعوامل أخرى كثيرة ، تمثل مؤسسة متكاملة ولها صفاتها الخاصة ويمكن أن نطلق عليها اصطلاح « الجسم الحى » . من هنا كان عنوان « المسرح الحى » الذى أطلقه رايس على دراسته الشيقة . فهو يؤمن بأنه إذا كان المسرح كبناء ومؤسسة يستخدم فى توصيل المسرحيات ، فإن له وجودا اجتماعيا وفنيا حيا خاصا به . ويمكن توضيح أهمية ذلك بأنه لولا وجود فن المسرح ، لما وجد فن كتابة المسرحيات . وبمعنى آخر فإن المسرح ككل عبارة عن حياة متكاملة يعيشها كل من يعمل به ، وليس مجرد وظيفة يؤديها وينتهى منها وكأنها لم تكن .

وجوهر الدراما بالنسبة لرايس الحركة لا الكلمة ، والمسرحيات تكتب لتمثل أمام النظارة . وكما يقول أرسطو فإن المسرحية عبارة عن محاكاة الحركة . بل إن الكلمات فى الحقيقة ليست ضرورية لخلق المسرحيات وتوصيلها كما نرى فى المسرحية الإيمائية الصامتة ، وعروض مسرح العرائس ، والعروض التنكرية ، والباليه وغيرها من المهرجانات العالمية التى تهز مشاعر جموع المشتركين فيها دون أى فهم للكلمات المتبادلة . بل إن هناك من يستمتع بمشاهدة عروض الأوبرا دون أن يفهم اللغة المنطوقة بها لمجرد أن يعرف قصة أو حدوتة الأوبرا ، فالموسيقى والمناظر والتمثيل والإضاءة وغيرها من عناصر العرض تغنى المتفرج عن فهم الكلمات فى الاستمتاع بالأوبرا المعروضة .

والأفلام الصامتة تمثل شكلا من أشكال الأداء المسرحى ، ولها من الشعبية العالمية ما يفوق شعبية الأفلام الناطقة . وقد غزا تشارلى تشابلن وميكى ماوس العالم بدون كلمة واحدة نطق بها اللسان .

لا يعنى هذا أن نص المسرحية لا ينقل إلى القارئ شيئا من تأثيرها المسرحى فكلما حسنت الصياغة الفنية للنص ، وكلما كان القارئ أكثر إدراكا وأوسع خيالا ، كان أثر المسرحية المقروءة أكثر فاعلية وإمتاعا . ولكن من النادر أن يرتفع الأثر الناتج عن قراءة النص إلى مستوى أثر الأداء المسرحى الممتاز . وحتى التوجيهات المسرحية التى يكتبها المؤلف مع الحوار مثل «يكاد ينفجر غضبا» أو «عيناها تفيضان بالدموع» مثل هذه التوجيهات المسرحية لا تحدث نفس الأثر الذى تحدثه مشاهدة المتفرج وهو مشدود الأعصاب فى مقعده للممثل وهو يذرع منصة المسرح جيئة وذهابا بينما يكاد ينفجر غضبا ، أو تدمع أعيننا حزنا على الدموع التى تفيض من عينى ممثلة حسناء .

يؤكد رايس أن الأحداث التى تقع فى المسرحية لها تأثير أكثر وقعا وفاعلية من الأشياء التى تروى . فالحركة — وحتى إذا كانت صامتة — فإنها أعلى صوتا من الحوار نفسه . ونادرا ما تثير النكتة اللاذعة أو اللعب بالألفاظ نفس القدر من الضحك الذى يثيره موقف مثل التقاء شخصيتين متناقضتين . ويعرف هذا النوع من الضحك فى لغة المسرح بضحك المواقف . فعندما نقرأ نص مسرحية تجلس فيها شخصية على قبعتها ، أو على مقعد لم يجف طلاؤه بعد ، أو يسقط فيها شخص فى هوة عميقة ، أو أن يفقد سرواله . فلا نتجاوب مع القراء بأكثر من ابتسامة عابرة . بينما إذا تجسدت هذه المواقف على المسرح فإنها تثير بيننا عاصفة من الضحك . وما ينطبق على الكوميديا ينطبق أيضا على التراجيديا عندما نشاهد مثلا الشخص الشرير وقد علت وجهه أمارات السوء ، وهو يمرق متلصصا فوق منصة المسرح لكى ينفذ هدفه الإجرامى . إن هذا المشهد يبعث فى نفوسنا الإثارة والرعب بدرجة أكبر مما يدل عليه وصفه فى النص المكتوب .

لا يهدف رايس بهذا الكلام إلى التقليل من شأن المسرحيات فى عالم الأدب المقروء ، أو إلى تثبيط عزيمة هواة قراءة المسرحيات . ففى الإمكان الحصول على النشوة والإثارة الفائقة من مجرد قراءة النص المسرحى ، بل ويسر الكاتب المسرحى أن يرى أعماله فى أيدى القراء . لكن هذا لا يكفيه إطلاقا لأنه يكتب أساسا لكى تتحول مسرحيته إلى جسم حى ينبض فوق خشبة المسرح أمام أكبر عدد ممكن من النظارة . ويرى شخصياته تدب فيها الحياة ويسمعها وهى تردد كلماته . هناك بعض الكتاب المسرحيين — ورايس منهم — يبدأون كتابة النص بعمل نموذج أولى لما ستكون عليه منصة المسرح ، حتى يتأكدوا من نوعية الأثر الذى ستحدثه المواقف فى نفس الجمهور ، ولكى يجعلوا تحركات شخصياتهم فى حدود الرؤية التى تتحكم فيها مساحة المنصة ذاتها . والكاتب المسرحى المدرك تماما لأسرار صنعته يضع نصب عينيه دائما ، أنه لكى يوصل ما كتبه ، فإنه يعتمد على جهاز دقيق لا يشتمل فقط على عناصر مادية وآلية وتنظيمية ، بل ويشتمل أيضا على عوامل التوصيل المفسرة للنص نفسه . إن هذا الجهاز يسمى المسرح وبدونه لا يكون هناك فن مسرحى على الإطلاق . وقد أدرك رايس هذه الحقيقة جيدا وأخرجها إلى حيز الوجود فى أعماله المسرحية .

٤٦ إدوين آرلنجتون روبنسون

46 Edwin Arlington Robinson

(١٨٦٩ - ١٩٣٥)

إدوين آرلنجتون روبنسون من أعمدة الشعر الأمريكى الذين سعوا إلى بلورة الشخصية الأمريكية فى قصائدهم بعيدا عن التأثيرات التى مارستها أوروبا على الوجدان الأمريكى . لكنه لم يقع أسير المحلية الإقليمية التى تمنع الشاعر من الإنطلاق إلى آفاق الإنسانية الرحبة . فقد قدم كثيرا من الشخصيات الأمريكية ومعها شخصيات من قوميات أخرى ، ولم يحاول أن يتعسف فى فرض تعريف محدد لها . فالشعر فى نظره يستطيع بلورة الشخصية القومية من خلال الشخصية الإنسانية الشاملة ، ولا يقتصر دوره على التعريف المحدد الضيق الذى تلجأ إليه كثير من العلوم الطبيعية . ظهر روبنسون فى وقت كان الشعر الأمريكى يعانى فيه من انحسار موجته العظيمة التى بدأها ولت ويتمان وإدجار آلان بو وإميلى ديكنسون . ولم يكن إزرا باوند وت . س . إليوت وجون كرورانسم قد ظهروا بعد . لذلك يعتبر النقاد شعر روبنسون إرهاصا لهذه المدرسة التى بدأت مع مطالع القرن العشرين وتركت بصماتها واضحة على الشعر العالمى المعاصر بصفة عامة . وعلى الرغم من أنه لم يحدث ثورة فى مجال الشكل الفنى للقصيدة ، إلا إنه نجح فى استغلال الإمكانيات المتاحة فى مجال الوزن والإيقاع وخاصة فى قصائده القصيرة التى فضلها معظم النقاد على قصائده الطويلة التى تميل إلى السرد الروائى ذى التحليل المسهب .

ولد إدوين آرلنجتون روبنسون فى بلدة هيدتايد بولاية مين . وبعد ميلاده بفترة وجيزة انتقلت أسرته للاستقرار فى مدينة جاردنر التى تعد مسقط الرأس الحقيقى له ، والتى كانت الخلفية الدائمة لمعظم قصائده وإن كان قد غير اسمها إلى تلبرى . فى صباه عاش روبنسون حياة هادئة روتينية . ولم يبدأ حبه للشعر إلا فى المدرسة العليا على يدى أحد مدرسيه ا . ت . شومان الذى كان شاعرا هاويا ومن المهتمين بالأشكال المستحدثة التى بلغها الشعر الفرنسى . ثم التحق بجامعة هارفارد لكنه لم يكمل تعليمه عندما عاد مضطرا إلى مدينة جاردنر بسبب سوء صحة أبيه . ضاقت الدنيا فى وجهه فى تلك الفترة وخاصة أنه كان يعانى من إصابة فى إحدى أذنيه . وهى

فترة أثرت فى شعره وصبغته بمسحة من التشاؤم على الرغم من إنكاره لهذه المسحة . كان اعتقاده فى نفسه أنه لايصلح لأى شىء ولعل سلوته الوحيدة كانت فى الشعر الذى منحه جزءا من تعويض اللامعنى المحيط به من كل جانب .

نشر أول ديوان له على حسابه الخاص وكان بعنوان « السيل والليلة السابقة » ١٨٩٦ ، ثم أعاد نشره فى العام التالى بعنوان « أطفال الليل » واعتبر منذ ذلك الوقت من أشهر أعمال روبنسون التى تكشف قدرته على التحليل السيكلوجى والتوغل فى أدغال النفس البشرية . من أشهر قصائد الديوان « ريتشارد كورى » التى يقدم فيها صورة مجسدة لإحدى الشخصيات فى ستة عشر سطرا على طريقة الشاعر الإنجليزى روبرت براوننج . والقصيدة ليست مجرد صورة وصفية لكنها تسرد ما يشبه القصة القصيرة التى تحمل فى طياتها معنى شاملا من معانى الحياة ، والتى تحكى مأساة رجل انهت حياته بالانتحار على الرغم من النجاح الذى حققه .

كان الرئيس ثيودور روزفلت قد قرأ الديوان وأعجب به ، فأمر بتعيين روبنسون فى مصلحة الجمارك بنيويورك . واستلم عمله بالفعل ولكنه بحاسة الشاعر المرهفة أدرك أن هذه الوظيفة ليست إلا من باب الإعاشة فأبت عليه كبرياء الفنان أن يستمر فاستقال بالفعل على الرغم من حاجته الملحة إلى العون الاقتصادى . كان من المتوقع أن يعيش بعد ذلك حياة كلها قلق وتوتر وعوز وعزلة لم يخفف وطأتها سوى بعض الأصدقاء القليلين ، أو اللجوء إلى الخمر هروبا من موجات الاكتئاب التى اجتاحت كيانه . وكان الشعر قد منحه بعض التوازن ، فاستمر فى كتابة القصائد المتناثرة التى جمعها بعد ذلك فى ديوانه «كابتن كريج » الذى نشره عام ١٩٠٢ تجلت نظرته الموضوعية إلى الحياة فى عدم سماحه للاكتئاب النفسى أن يسيطر على روحه الشعرية طالما أن القصيدة فى حاجة إلى نغمة متفائلة ، كما نجد فى قصته التى كتبها بالشعر المرسل ضمن الديوان بعنوان «سيرة أناديل » والتى تسرد موقفا وعد فيه رجل زوجته وهى على فراش الموت ألا يتزوج مرة أخرى ، بينما نجد موقفا مقابلا لذلك فيه تعد امرأة زوجها الذى يلفظ أنفاسه الأخيرة نفس الوعد ويحدث أن يتقابل الرجل والمرأة اللذان بقيا على قيد الحياة ، ويخوضان معركة نفسية مع الضمير الذى يذكرهما دائما بوعديهما للراحلين . لكن تيار الحياة أقوى من أى وعد طارئ ، فتنتصر الحياة ويلتقى الطرفان .

فى عام ١٩١٦ نشر روبنسون ديوانه التالى « الإنسان فى مواجهة السماء » الذى يحمل عنوان القصيدة الرئيسية التى كانت من أسباب ترسيخ شهرته . فقد أطلق روبنسون لتأملاته العنان ، وألقى أضواء فاحصة على الفلسفات والمعتقدات الكثيرة التى تحاول تفسير موقف الإنسان – ذلك المخلوق المنعزل – من الكون . فالشعر من أقدر فروع المعرفة الإنسانية التى يمكن أن تقترب من قضية مصير الإنسان ، ولذلك فالرجل الذى نراه فى القصيدة يرمز إلى الإنسان فى كل زمان ومكان . وعلى الرغم من أن مآسى الحرب العالمية الأولى هى التى أوحت بمضمون القصيدة فإن روبنسون اتخذ منها رمزا للنار التى يحترق بها العالم الذى أشعلها بنفسه وعليه أن يدفع ثمن ذلك الخطأ المأسوى . بينما يمثل غروب الشمس رمزا للموت المحيط بالبشرية من كل جانب . استفاد روبنسون من العلوم الحديثة فى تفسير علاقة الإنسان بالكون . وأثبت بذلك قدرة الشعر على الاستفادة بكل فروع المعرفة . ويبدو أن الجو الذى أحدثته الحرب قد ضاعف من نوبات الاكتئاب داخل روبنسون ، فاندفع بكل قوته فى

تيار الإيمان بالعدمية التى أفقدت الوجود كل معنى معقول له . حازت القصيدة إعجاب معظم النقاد من أمثال هـ . هـ . كلارك الذى وصفها بالخصوبة الفكرية الممزوجة بوقار الشكل ، بينما قارنها تشارلز كيستر بالجمال الذى يلمسه القارئ فى ملاحم دانتى . أما إيمرى نيف فيربطها بالمراثى العظيمة التى عرفها الشعر الإنجليزى فى القرن التاسع عشر ، ولكنه قال : إنها تتميز بالروح الهجومية التى تمزج الضحك بالاحتقار ، والتهكم بالتعاطف والوقار . بينما يقول الناقد هاو واجنر إنها حطمت معظم تقاليد الشعر الكلاسيكى واقتربت أكثر من اللازم من أسلوب النثر السردى . وله الحق فى هذا لأن القصيدة تتألف من ٣١٤ سطرا ولا تتبع وزنا واحدا ، بل تختلف فى الطول وتتميز قوافيها بعدم التناسب أو التكرار . ولعل روبنسون كان يؤمن بأن مضمون القصيدة هو الذى يتحكم فى نوعية الأوزان والقوافى المستخدمة وليس العكس .

أما عن قصيدة « ميرلين » ١٩١٧ فكانت أولى قصائده الثلاث التى تتخذ من عصر الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة مضمونا لها . وهى قصيدة سردية من الشعر المرسل وتتناول الإيمان الصارم الذى لا يحيد للحكيم ميرلين الذى استدعاه الملك آرثر لاستشارته بخصوص مؤامرات مودريد ابنه غير الشرعى ، والعلاقة الغرامية المحرمة بين جينفر ولونسيلوت . هاجم النقاد القصيدة بسبب فقدانها للوحدة العضوية ، ويبدو أن المضمون سيطر على فكر روبنسون لدرجة أنسته الضرورات الجمالية للشكل الفنى . تمثل هذا المضمون فى التعفن الذى كان يعتمل فى دنيا الملك آرثر . وأن المصير الذى عانى منه واستحقه ، كان نفس المصير المتربص بالأجيال التى تلت هذه الحقبة التاريخية .

فى قصيدة « لونسيلوت » ١٩٢٠ استأنف روبنسون نفس المضمون متخذا منه إسقاطات على عصره . فهو يجسد الفوضى والدمار الذى أعقب غرام لونسيلوت بجينفر ، واكتشاف الملك للخيانة المزدوجة ، خيانة الزوجة وخيانة الصديق . وعندما يأمر آرثر بحرق الملكة يهرع لونسيلوت ورفاقه إلى إنقاذها ، ويقضى الاثنان شهورا عدة سويا . لكن لونسيلوت يعيد جينفر إلى آرثر ويشترك فى حرب تنتهى بسقوط آرثر ثم يزور جنيفر فى أحد أديرة الراهبات الذى لجأت إليه ، ولكنه يرحل وحدة باحثا عن بصيص من الضوء ربما اخترق هذا الظلام المدلهم . يعتقد النقاد أن هذه القصيدة ليست من أفضل أعمال روبنسون . يقول كريمبورج أن الصراعات فى هذه الثلاثية تبرز الرجال فى صورة مشوهة . فهم ينتمون إلى المجتمع الأمريكى المعاصر لروبنسون بكل الإحباط واليأس والفشل والصراع الفكرى الذى يبثه . لذلك تلاشت تماما الهالات الرومانسية التى عهدناها فى هذه القصص البطولية .

أما القصيدة الأخيرة فى الثلاثية « تريسترام » ١٩٢٧ فتعد أفضل الثلاثة من حيث اعتمادها على العاطفة الإنسانية كعمود فقرى لها بدلا من اهتمامها بالسرد الروائى للقصة . لم يعد التهكم المرير هو الأساس . بل الأحاسيس المتضاربة التى يصعب تحديدها فى كلمة . وقد قوبلت القصيدة بحماس كبير وحصل بها روبنسون على جائزة بوليتزر . اعتبرها إيمرى نيف أفضل قصيدة فى اللغة الإنجليزية اتخذت من قصة تريسترام مضمونا لها ، وإن لم تكن تحفة روبنسون الوحيدة . يقع تريسترام بعنف فى غرام إيزولت الزوجة الفاتنة لعمه العجوز ، لكنه يتزوج من إيزولت أخرى لم يستطع أن يبادلها الحب إطلاقا ، وهى التى يسيطر استسلامها المثير للشفقة على القصيدة من

أولها إلى آخرها أما جسم القصيدة نفسه فيتكون من السعادة التى تذوقها العاشقان لكنها انتهت بالموت يحشد الشاعر كل طاقاته لبلورة هذه العلاقة من صور البحر والنجوم وكل الرموز التى توحى بعالمها الخاص . ولا ينسى روبنسون أن يناقض بين الزوجة والعشيقة : الزوجة المهملة التى تعيش تحت أمر زوجها الذى لا يرغب فيها ، والعشيقة التى يلهث فى أعقابها دون أن يحصل عليها فى النهاية . كان الوصف التجسيدى الدقيق للعاطفة المختنقة من أعظم إنجازات روبنسون الشعرية فى هذا المجال .

فى عام ١٩٢١ نشر روبنسون ديوانه « حصاد آفون » الذى ترك فيه أقاصيص العصور الوسطى ، وعاد إلى العصر الحديث لكى يستغل اكتشافات علم النفس الجديدة فى تحليل شخصياته . لذلك يتركز اهتمامه على تحليل الأفكار والأحاسيس والحالات النفسية ، مبتعدا كثيرا عن الاهتمام بأحداث القصة فى حد ذاتها . فى هذه القصيدة يقدم روبنسون محاميا من نيويورك يعيش مطاردا بالخوف من أوهامه . تجسدت هذه الأوهام فى شخص اعتقد أنه ألد أعدائه ، وعاش على هذا الاعتقاد ، ولكنه عندما يعلم بموت عدوه لا يشعر بالارتياح بل تبدأ حياته فى الضمور إلى أن تنتهى هى الأخرى وكأنها كانت تتغذى على الخوف والرعب والعداوة ، ربما كان روبنسون يرمز بهذا العدو إلى الشيطان الذى يطارد الإنسان منذ ميلاده إلى مماته فهو يعود إلى نعمته المفضلة فى تجسيد حيرة الإنسان فى هذا الكون الذى يعيش فيه مطارداً دون أن يدرى تماما من الذى يطارده .

على الرغم من نجاح قصائد روبنسون القصيرة فإن هدفه دائما كان كتابة القصائد السردية الطويلة التى تجمع بين الكثافة الشعرية والتحليل الروائى . فى قصيدة « الرجل الذى مات مرتين » ١٩٢٤ يعتمد روبنسون على الشعر المرسل الذى يسرد به حياة بطله الموسيقى الذى حطم حياته بالانكباب على الملذات الحسية . وعندما يستيقظ ضميره ويؤنبه بمرارة ، يمزق مخطوطين لسيمفونيتين كان قد انتهى من تأليفهما . ويستعد لمغادرة الحياة بقتل نفسه جوعا فى غرفة السطح التى يقطنها . ولكن فجأة يشعر بنبض العبقرية داخله مرة أخرى ويقرر أن يعيش من أجل فنه . ينفذ قراره بالشروع فى تأليف سيمفونيته الثالثة . لم يستطع أن يصم أذنيه عن الاستماع إلى نداء الحياة . ومن الواضح أن المضمون الفكرى للقصيدة يؤكد بأسلوب فنى أن الإنسان مسئول عن خلاص نفسه وعليه أن يتخذ القرار بإرادته الذاتية . أما انتظار العون من الآخرين فلا يعنى سوى الاستسلام للموت . يشكل الاعتماد على النفس إحدى النغمات الرئيسية فى قصائد روبنسون بصفة خاصة ، وفى الأدب الأمريكى بصفة عامة .

فى قصيدة « شكوك ديونيسياس » ١٩٢٥ يبدو وعى روبنسون بالأوضاع السياسية التى يمكن أن تتردى فيها الإنسانية . هذا ما حدث بالفعل عندما قامت النازية فى ألمانيا والفاشية فى إيطاليا بعد ذلك . يعبر روبنسون عن مخاوفه من التطورات السياسية التى على وشك أن تجرف العالم إلى جحيم النظم الشمولية الديكتاتورية التى تدعى النظام والكفاءة والحرية بينما تهدف أساسا إلى قهر الإنسان عقلا ووجدانا والقصيدة عبارة عن حوار بين الشاعر وإله الخصب الإغريقى ديونيسياس الذى يرمز إلى الحياة الحرة المنطلقة بكل معانيها . فى نفس الديوان يقدم روبنسون قصيدة تعالج نفس المضمون من خلال الحوار الشعرى بعنوان « ديموس وديونيسياس » ١٩٢٥ وهى قصيدة تنبض بحب الحياة وتؤكد أنه بالرغم من وجود الديمقراطية كضرورة حيوية فإنها لا تملك الضمانات التى

تحافظ على استمرارها وتأصيلها . والسبب فى ذلك أنها فى أحيان كثيرة تلبس ثوب ديكتاتورية الأغلبية التى تجبر الإنسان العبقرى على أن يصبح ضمن القطيع . لذلك يجب أن يتمتع الفرد بالديمقراطية بنفس الدرجة التى يتمتع بها المجتمع وإلا تحولت إلى أبشع صور الديكتاتورية . لعل روبنسون كان متأثرا فى هذا بنظرية الفيلسوف كالفن التى تؤكد أنه لن ينقذ الأغلبية سوى القرار الحكيم الذى تتخذه الصفوة القليلة المختارة . يقول ديونيسياس فى القصيدة : إن الديمقراطية لا تعنى المساواة المطلقة وإلا تحولت إلى نوع من الديكتاتورية الشمولية التى تحول الأمة إلى قطيع يساق إلى حيث لا يعلم . ومن الواضح أن الفيلسوف الأمريكى إيمرسون كان له دور كبير فى تشكيل هذا المضمون فى الوجدان الأمريكى وكان من الطبيعى أن يعكس روبنسون هذا المفهوم فى قصائده .

فى قصيدة « بيت كافندر » ١٩٢٩ يجسد روبنسون شكوك الإنسان وحيرته فى هذا الكون ، وعجزه عن الوصول إلى مرحلة اليقين من خلال شخصية كافندر الزوج الذى دفع بزوجته من أعلى الصخرة إلى الهاوية لأنه شك فى إخلاصها له . لكنه لم يتعد مرحلة الشك إلى اليقين ، وظلت الوساوس تنهش عقله ووجدانه مع تجواله الدائم على حافة الصخرة لعله يتخلص من النار التى تشتعل داخله .

يبدو أن نظرة روبنسون المأسوية إلى الكون كانت تزداد قتامة كلما تقدمت به السن . فقد كانت قصائده المبكرة زاخرة بالتهكم والسخرية كما نجد فى ديوان « المدينة التى تقع أسفل النهر» ١٩١٠ . فمثلا فى قصيدة « مينيفر تشيفى » ١٩٠٧ يقدم روبنسون صورة لشخصيته زاخرة بالتهكم والسخرية وروح الدعابة . فيها يشعر تشيفى أنه ولد خارج زمنه ، فينطلق بوجوده إلى العصور الوسطى حيث الرومانسية والمثالية على أمل أن يرتدى حلة الفرسان الحديدية ، ولا يستخدم النقود التى تذكره بالحياة المادية . يبدو أن القصائد التى كتبها روبنسون فى حالة نفسية طيبة إلى حد ما ، كانت من أنضج قصائده شكلا ومضمونا لأن الفكرة لم تسيطر عليه تماما ، وبالتالى لم تنسه الضرورات الجمالية للشكل الفنى . من هنا كان اختياره للألفاظ والجمل والأوزان موفقا من الناحية الوظيفية .

على الرغم من إنجازات روبنسون وإضافاته التى لا تنكر إلى تراث الشعر الأمريكى ، فإنه كان يفتقد فى بعض الأحيان إلى الصور الدرامية المجسدة مما أوقعه فى خطأ التقرير المباشر . والخطابة البلاغية . لكن كانت هذه الأخطاء نتيجة لريادته فى البحث عن تقاليد جديدة للشعر الأمريكى بعد ويتمان . ويعترف معظم النقاد بأنه مهد الطريق لمدرسة الشعر الجديد التى تزعمها إزرا باوند ، وت . س . إليوت ، ووليام كارلوس ويليامز وغيرهم من الشعراء الذين حملوا لواء نهضة الشعر الحديث .

٤٧ فيليب روث

47 Philip Roth

(١٩٣٣ - ....)

فيليب روث من القصصين الأمريكيين اليهود الذين لا يرون المجتمع الأمريكى أو العالم الخارجى إلا من خلال نظرة لا يمكن أن تتخلى عن لونها اليهودى القح . وهو ككاتب قصة قصيرة أو طويلة لم يحقق نجاحا يذكر فى مجال القصة كفن أدبى قائم بذاته . فلم يكن يملك الوعى الحاد بضرورات الشكل الفنى وحتميات البناء الدرامى . لكن مضمونه الذى يصدر أساسا عن الفكر اليهودى العنصرى جعل دوائر الصحافة والنشر الواقعة تحت النفوذ الصهيونى تقوم بالدعاية الضخمة لقصصه بحيث فرضته فعلا على مجال القصة الأمريكية المعاصرة . ونحن نعلم جيدا الدورالخطير الذى تلعبه أجهزة الإعلام والدعاية فى تشكيل الرأى الخاص للمواطن الأمريكى العادى فلا يتبقى لديه رأى خاص به يمكن أن يصنعه كما يحب طبقا لنظرته الموضوعية إلى مجتمعه . كان فيليب روث خبيثا بحيث لم يقع فى محظور الدعاية الصريحة للكيان اليهودى داخل المجتمع الأمريكى بل استخدم السخرية الظاهرة لكى يبدو وكأنه خارج على المجتمع اليهودى ، وبالتالى يستطيع أن يستقطب القراء الذين لا يتعاطفون مع اليهود . وفى الانسياق مع شخصيات قصصه وأحداثها يمكن أن يتحول هؤلاء القراء تدريجيا إلى التعاطف مع الفكرة اليهودية من خلال تتابع المواقف الفكاهية التى تقرب الشخصيات اليهودية إلى قلوب القراء .

ولد فيليب روث فى مدينة نيومارك بولاية نيوجيرسى . وتدرج فى التعليم حتى حصل على درجة الماجستير من جامعة شيكاغو عام ١٩٥٥ الذى قام بعده بالتدريس فى نفس الجامعة . ومنذ عام ١٩٦٠ أصبح محاضرا زائرا لقسم التأليف الأدبى فى جامعة أيوا كان أول إنتاج قصصى له « وداعا كولومبس » عام ١٩٥٩ وهو عبارة عن قصة طويلة ومجموعة من القصص القصيرة أثارت جدلا بين القراء والنقاد وحازت على جائزة الكتاب القومى فى نفس العام مما جعل روث يحصل على منحة جوجنهايم للتفرغ لكتابة القصة . فى « وداعا كولومبس » تبرز مهارة

روث فى استخدام السخرية اللاذعة حتى لا يتهمه أحد بالدعاية لفكرة معينة . كانت القصة الطويلة التى استعار الكتاب عنوانها تعالج – بأسلوب عميق ولكن جارح – أحداث قصة حب وقعت صيفا . أما باقى القصص القصيرة فتتخذ من الحياة اليهودية المعاصرة مضمونا لها بحيث تبدو هذه الحياة وكأنها مستقلة تمام الاستقلال عن المجتمع الأمريكى .

من الواضح أن أعماله لم تكن تستحق كل هذه الضجة ولكن النفوذ اليهودى فى الإعلام والنشر قام بدوره خير قيام . ويكفى مثلا أن نسمع الروائى اليهودى الأمريكى صول بيلو وهو يمتدحه بقوله : « لقد أثبت روث مهارته الفائقة وسرعة بديهته الحاضرة ، ونشاطه الفكرى المتوقد وهو لم يزل بعد فى السادسة والعشرين من عمره» . وقد نشر بيلو هذا الرأى فى مجلة «كومنترى» التى تصدرها الدوائر الثقافية الصهيونية فى الولايات المتحدة . ولم يكن بيلو هو الوحيد الذى دق الطبول لمقدم روث بل اشترك معه كثيرون من كبار النقاد من أمثال ألفريد كازن وإيرفنج هاو طمعا فى اكتساب رضاء مراكز القوى الصهيونية فى مجال الأدب الأمريكى .

من الواضح أن اليهود يخططون لكل شىء يريدون القيام به . فعندما قرروا فرض فيليب روث على ميدان القصة الأمريكية ، فى الحال اختفت العيوب والأخطاء الفنية التى تعتور قصصه . فمثلا لم ينقد أحد المواقف المفتعلة التى يقحمها روث من أجل الإيحاء بأفكاره اليهودية . ولم نسمع هجوما على البناء الدرامى المنهار عنده ، أو على الأحداث التى عجزت عن تطوير البناء ، أو على الخاتمة التى جاءت على شكل سقوط مفاجئ لم يمهد له فى سياق القصة . كل هذا نجده فى قصة روث الطويلة « وداعا كولومبس » ومع ذلك تغاضى عنه النقاد وتكلموا عن عبقريته المبكرة والمستقبل الباهر الذى تنتظره القصة الأمريكية على يديه . كان ستانلى إدجار هيمان هو الناقد الوحيد الذى تناول قصص روث بالنقد الموضوعى ولذلك كان من الطبيعى أن يكون صوته خافتا بين دقات الطبول التى يقرعها النقاد الآخرون .

وبعض قصص روث القصيرة لا تخرج عن كونها مجرد نكات سخيفة . ومع ذلك انبرى النقاد لاستخراج الكنوز الفكرية الكامنة تحت سطحها . وعندما أصدر روث كتابه الثانى « دعوة للذهاب » عام ١٩٦٢ لم يحدث أى تطور فى فنه القصصى بل وقع فى نفس الأخطاء والثغرات مما يؤكد أن روث لم يملك اساسا الوعى الحاد بأصول فن القصة ، وإنما يكتب فقط لتسجيل دعايته المستترة للفكرة اليهودية . فكتابه الثانى عبارة عن رواية طويلة تزيد فى حجمها عن « وداعا كولومبس » حوالى ستة أضعاف . وهى نفس النسبة التى تضاعفت بها أخطاؤه وثغراته وبالتالى لا يمكن أن نصفها بالرواية ذات الشكل الفنى المحدد ، والوحدة العضوية الجمالية . بل هى فى الواقع قصتان متصلتان برباط مفتعل ومقحم . ويحاول روث أن يشتت فكر القارئ بعيدا عن هذه الأخطاء بتقديم توليفة خصبة من المواقف الجنسية لكى يوحى بعالمية مضمونه . فالجنس ليس قاصرا على اليهود فقط أو على أية فئة أخرى بل تشترك فيه جميع مخلوقات الله على أرضه ، وهو الطاقة التى تمكن الإنسان من التوالد والاستمرار .

وقد تطرف روث فى استخدامه للمواقف الجنسية فى روايته الأخيرة « شكوى بورتنوى » أو « داء بورتنوى » التى تستمد مضمونها أيضا من دوائر اليهود فى أمريكا ، وتتخذ مظهر السخرية مما يسمونه هناك « الأم اليهودية »

وهى الأم التى تستولى على كيان أبنائها تحت ستار من الحب والحنان والعطف . والرواية مفرطة فى البذاءة لدرجة أنها تتخذ من العادة السرية عند النشىء محورا لما تحفل به من نكات ومواقف مضحكة . ولكنها تأخذنا فى النهاية إلى سياحة فى إسرائيل حيث يجد اليهود الخلاص . هكذا يكشف فيليب روث عن حقيقته الصهيونية برغم إخفاء دعايته تحت ستار من الفكاهة والجنس . وليس عجيبا أن يحرص على دس هذه الدعاية فى كل قصصه لأنها السبب الوحيد الذى جعل منه قصاصا .

٤٨ ثيودور روثكه | 48 Theodore Roethke

(١٩٠٨ - ١٩٦٣)

ثيودور روثكه شاعر أمريكى معاصر يؤمن بأن وظيفة الشعر الأساس هى مساعدة الإنسان على معرفة نفسه أى أن الشعر هو الوسيلة الفنية التى يمكن أن تضع مبدأ أرسطو « اعرف نفسك » موضع التنفيذ . وعندما يتمكن الإنسان من إدراك حقيقة نفسه ، فإن كل فروع المعرفة الأخرى يمكن أن تأتى تباعا . فعلى الرغم من أن النفس هى أقرب العناصر إلى الإنسان ، بل هى الإنسان نفسه ، فإنها أصعب أنواع المعرفة على الإطلاق بسبب المتناقضات والمتغيرات اللانهائية التى تصدر عنها بصفة مستمرة . يرى روثكه أن علم النفس الحديث بكل وسائله وأدواته لم يصل بعد إلى مستوى التجربة الشعرية التى تشكل وجدان المتذوق من الداخل وتجعله أكثر قدرة على معرفة نفسه وبالتالى معرفة الكون بأسره ، لأن الجزء لا ينفصل عن الكل ، والذات لا تتناقض مع الموضوع . وقد اعتبر روثكه نفسه رائدا للفضاء الداخلى يصول فيه ويجول ليخرج منه بضوء جديد ينير به السبيل الذى تسلكه الإنسانية فى مسيرتها الأزلية الأبدية . لعل هذا هو السبب الذى جعل النقاد يتطرفون فى البحث عن الدلالات السيكلوجية الكامنة بين أبيات قصائده ، ويطبقون عليه مناهج فرويد ويونج فى التحليل النفسى . لكن لم يكن هذا هو هدف روثكه على الإطلاق لأن الرموز والدلالات التى حددها رواد علم النفس فى تفسيرهم للأحلام والأوهام لا تمت بصلة إلى الرموز والدلالات الفنية التى يقصدها الشاعر عن عمد لكى يحدث أثرا نفسيا محددا فى قارئه .

ولد ثيودور روثكه فى مدينة ساجينولا بولاية ميشيجان . وبعد أن أكمل تعليمة العالى قام بالتدريس فى كليات لا فاييت ، وبنسيلفانيا ، وبننجتون ثم فى جامعة واشنطن . كان أول ديوان يصدر له بعنوان « البيت المفتوح » عام ١٩٤١ وفيه وضع فلسفته النفسية التى تقول : إن الحياة الحقيقية للإنسان هى فى أن يعيش كالبيت المفتوح للشمس والهواء والنجوم ، مما يجدد كيانه بصفة مستمرة ويجعله قادرا على اكتساب مناعة ضد التحجر

والتعفن والتجمد . أما الإنسان الذى يغلق على نفسه أبواب أسراره دون أى تنفيس عنها ، فإنه لا يتمتع بالشمس أو الهواء وبالتالى يتحول إلى كهف مظلم فى الوقت الذى يظن فيه أنه يحافظ على كبريائه وكرامته وأسراره الخاصة . أما الحياة التلقائية العفوية فهى تمنح الإنسان الفرصة لكى يفكر فى أشياء أهم من مجرد الحفاظ على المظاهر الخارجية ، إذ أن روثكه يعتقد أنه لا يوجد ما يسمى بالحقيقة الداخلية أو المظهر الخارجى . فكلاهما شىء واحد والفصل المتعسف بينهما لابد أن يؤدى إلى انفصام الشخصية .

فى عام ١٩٤٨ أصدر روثكه ديوانه الثانى « الابن الضائع وقصائد أخرى » ، ثم ديوان « حتى النهاية » ١٩٥١ ، « الاستيقاظ » ١٩٥٣ ، ثم «كلمات إلى الريح » ١٩٥٨ ، وهى تعالج نفس فلسفة روثكه ولكن بتنويعات مختلفة . ففى ديوانه الأخير الذى يحتوى على بعض قصائده الأولى يتناول موضوعات ومضامين قد تبدو مختلفة لكنها فى الواقع تدور حول محور نظرته الثابتة إلى موقف الإنسان من نفسه ومن الكون . فكلها تجسد مفهومه للطفولة والحب اللذين يعتبرهما أهم عنصرين تنهض عليهما الحياة الحقيقية للإنسان . اتهم بعض النقاد روثكه بأنه ذاتى أكثر من اللازم وأنه لم يخرج فى أية قصيدة له عن دائرة ذاته المتضخمة ، لكنهم لم يدركوا أنه لم يكن يفصل بين الذات والموضوع . فهو عندما يكتشف ذاته فإنه فى الوقت نفسه يكتشف الكون كله . والشاعر الذى لا يسعى إلى إدراك حقيقة ذاته لا يمكن أن يدرك حقيقة الآخرين . لم يقع روثكه فى محظور تحويل قصائده إلى مجرد صور مكررة للأفكار والأحلام الشخصية التى تنتاب وجدانه ، بل أصر دائما على الربط العضوى بين ذاته والكون . لذلك حصل على جائزة بولنجن عام ١٩٥٨ عن ديوان «كلمات إلى الريح » الذى احتشد بالكلمات الممزوجة بكل عناصر الطبيعة الكونية .

يقسم النقاد الإنتاج الشعرى لروثكه إلى قسمين : الأول يحتوى على القصائد التى تتبع شكلا فنيا صارما ، وتجسد أفكارا منطقية محددة ولمحات ذهنية متوقدة ؛ والثانى يشتمل على القصائد التى تعتمد على تلقائية الأحاسيس وعفويتها وتصل فى بعض الأحيان إلى استخدام الأساليب السيريالية فى التعبير مثلما نجد فى صورة الفئران ذات الأجنحة والوجوه البشرية . ومعظم هذه الصور مستمدة من الصور التى ترسبت فى ذهن روثكه منذ طفولته ولكنه أعاد صياغتها وتشكيلها من خلال التداخل بينها بحيث منحته القوة التعبيرية التى ينقل بها إحساسه إلى القارئ . ولعل من أبرز خصائص شعر روثكه أنه لم يلجأ إلى الغموض أو الإبهام بل استخدم لغة سلسة بسيطة تلقائية تحمل كثيرا من الرموز والدلالات لكن سرعان ما يلتقط القارئ المعانى المتعددة التى توحى بها هذه الرموز ، ويبدو أن روثكه قد تأثر كثيرا بالصور والرموز المستمدة من طفولته وصباه . كان أبوه من منتجى الأزهار والورود وترسبت فى ذهن روثكه الصور المتعددة التى شاهدها فى الحديقة وفى البيت الزجاجى للزهور . وعندما كتب الشعر طفت هذه الصور على سطح وجدانه وفرضت نفسها على قصائده لكى تشكل العالم الشعرى عنده .

يشكل عالم الأحلام عن روثكه عنصرا هاما فى قصائده . فهو يرى أن منطق الأحلام الخصب التلقائى يختلف كثيرا عن منطق الواقع الجاف المحدد ولذلك فإن منطق الأحلام أقرب إلى منطق الشعر الذى يسعى إلى إطلاق النفس البشرية من عقالها المادى الضيق . فالشعر ليس هروبا من مواجهة الواقع كما قد يعتقد بعض

الرومانسيين السلبيين . لكنه نظرة عميقة وشاملة تحتوى الكون كله فى لحظة مكثفة تتشبع بها ذات الإنسان بكل جوارحها . فى هذه اللحظة يصير الواحد فى الكل ، والكل فى واحد . وهذا يشكل أسمى درجات المعرفة التى يمكن للإنسان أن يصل إليها . أما الانغلاق داخل الذات فلن يؤدى إلا إلى العزلة وبالتالى لن يدرك الإنسان الكون الذى يعيش فيه لأن الظلام قد ملأ الفضاء الداخلى عنده بحيث ضاعت ذاته نفسها من بين يديه . وقد جسد روثكه هذه الحقيقة فى قصائده من خلال تنويعات مختلفة ومتعددة مما وضعه فى الصفوف الأولى بين شعراء جيله .

٤٩ وليام ساروبان

49 William Saroyan

(١٩٠٨ - ....)

وليام ساروبان أديب أمريكى من أصل أرمنى . استطاع أن يجمع بين كتابة القصة القصيرة والرواية والمسرحية ، وأن يحوز على شهرة تكاد تتساوى مع شهرة الأدباء الأمريكيين العالميين من أمثال وليام فوكنر وآرثر ميللر وتنيسى وليامز وجون ستاينبك . ولد ساروبان فى مدينة فريسنو بولاية كاليفورنيا عن أبوين أرمنيين . تلقى قدرا ضئيلا من التعليم . وسرعان ما التحق بعدة وظائف طلبا للرزق . استمر على هذا المنوال حتى عام ١٩٣٢ عندما بدأ فى إفساح مكان له فى الحياة الأدبية فى أمريكا . وبعد ذلك بعام واحد استطاع أن يصدر أول مجموعة قصص قصيرة بعنوان « الشاب الجرئ فوق العقلة الطائرة » . وهذه المجموعة فتحت له أبواب الشهرة والشعبية وأصبح له جمهور من القراء المتحمسين الذين ينتظرون إنتاجه بشوق ، سواء كان قصصا قصيرة أو روايات أو مسرحيات . أصبح معروفا بأسلوبه الذى يجنح إلى التجديد بل والغرابة والشذوذ كما عرف بمضمونه الإنسانى الواسع الذى يحب الإنسان ويعطف على تطلعاته بصرف النظر عن أية فوارق طبقية ، أو صراعات اقتصادية ، أو تناقضات اجتماعية . ولذلك فالإنسان فى أعمال ساروبان هو إنسان كل زمان ومكان . وضح هذا الاتجاه فى روايته الشهيرة « الكوميديا الإنسانية » التى كتبها عام ١٩٤٣ .

يصر وليام ساروبان على مواكبة الحياة التى يعيشها بكل تفاصيلها الدقيقة . فهو لا يهتم بجزء دون الآخر ، بل تتساوى فى نظره جميع عناصر هذه الحياة من حيث الأهمية والأولوية . وهو يختلف مع الأدباء والمفكرين الذين يختارون مضامينهم من الحياة طبقا لاعتبارات الأهمية التى يتصورونها فى أذهانهم . فالحياة قد تتبدى على حقيقتها العارية فى الأحداث والمواقف التى يظنها البعض من التفاهة والسطحية بحيث يرفضون الالتفات إليها كلية . يتضح هذا الاتجاه الفكرى فى سيرته الذاتية التى كتبها عن طفولته بعنوان « راكب الدراجة فى بيفرلى هيلز » والتى صدرت عام ١٩٥٢ وفيها يقول :

«كان كل يوم جديد بمثابة مغامرة مثيرة ، فاليوم فى حد ذاته مغامرة بصرف النظر عن الأحداث التى تقع فيه . هذا اليوم الجديد فرصة للاقتراب من منابع الصحة الفكرية والجسدية التى تتساوى مع معانى الخلود التى يتخيلها الإنسان. فى تلك اللحظة من الاتحاد مع الحياة تصل الأحاسيس إلى الذروة التى تتنفس فيها مع الكون كله سر الوجود بما يحمله من مادة ونور ونار وزمان . ولا يوجد معنى آخر للحياة إلا فى تلك اللحظة التى يتحد فيها الإنسان مع الكون . هذا الاتحاد لا يبدو فقط فى الأحداث الملحمية ، لكن فى كل لحظة من لحظات اليوم الذى يعيشه الإنسان العادى» .

هنا يتفق سارويان مع ديهاميل عندما يقول إنه لغنى ذلك الذى يرى الحياة اكتشافا مستمرا . ويتخذ سارويان من نفسه ميدانا لكل التجارب الفكرية والوجدانية ، فطالما أن الإنسان جزء عضوى من الكون ، فإنه من الممكن أن يدرك الكون كله من خلال نفسه . هذا لا يعنى التضخم البالغ لذاته ، بقدر ما يعنى الإدراك الحقيقى للعلاقة العضوية بين الإنسان والكون ، فالإنسان -فى نظر سارويان- هو ذلك الكائن الذى يعرف مكانه جيدا من العالم المحيط به ، عندئذ يمكنه الانطلاق من قيود اللحظة الراهنة ، والخروج إلى المجال المشحون بالقوى غير المحدودة والمعجزات الباهرة . ذلك المجال الذى يفقد فيه الزمن سطوته التى يفرضها على الإنسان .

الصراع بين الواقع والخيال :

لعل الصراع الواضح بين الواقع والخيال فى أعمال سارويان ، يرجع إلى التناقض الذى يمور داخله بين قوى الإذلال الاجتماعى وبين تطلعات الطموح اللانهائى. ولعل أكبر مظاهر الإذلال تعود إلى الضغوط التافهة التى تفرضها الحياة اليومية على الإنسان وتجعله ينفصل عن ذاته ، وتجبره على فقدان الثقة والصدق والإيمان بالكون والأحياء . أما تطلعات الطموح اللانهائى عند سارويان فتتجلى فى قدرة الإنسان على السمو فوق دوامات الحياة التقليدية ، والاتحاد مع الكون فى مظاهره الثابتة والمطلقة . من هنا كانت المسحة الدينية التى تغلف معظم أعمال سارويان. لذلك يقول النقاد : إن أعماله عبارة عن سياحة صوفية بحثا عن حقيقة الوجود ، لدرجة أنه يترك أحيانا قلم الفنان المبدع ، ليلبس مسوح الأنبياء الذين يتكلمون إلى البشر بوحى من السماء . وقد يرفض بعض القراء هذه النغمة لما قد يظنوه تعاليا من كاتب ننظر إليهم على أنهم بشر خاطئين وقد يكونون هالكين لا محالة .

يبدو هذا الاتجاه واضحا على إحدى مسرحيات سارويان المبكرة «زمن حياتك» عام **١٩٣٩** والتى بدأ بها مستقبلا مسرحيا لامعا . لكن نزعته العفوية والتلقائية بل والارتجالية ، بالإضافة إلى اهتمامه الزائد بالفكرة مع إهمال الشكل الفنى بعض الشىء ، كل هذه العناصر وقفت عقبة فى سبيل نجاحه وانتشاره مما جعله يقف متخلفا خطوة أو خطوتين وراء هيمنجواى وفوكنر وأونيل وستاينبك . لكن الناقد جون جاسنر يقول : إن نجاح سارويان - الذى ربما يكون محدودا - يعود إلى المذاق الخاص الذى تتميز به أعماله . فقد حافظت شخصياته على اتساقها مع عالم عملى ، مادى صاخب ، هذا العالم الذى استمتع سارويان بقلبه رأسا على عقب كان جادا بما فيه الكفاية لكى يعرف كيف يواجه ذلك العالم السوقى المبتذل بمثل هذه المؤلفات الناضجة من قبيل «زمن حياتك» و «قلبى فى الأراضى العالية» «والكوميديا الإنسانية» و «أهل الكهف». فهناك نوع من الذكاء الحاد

الهائم الذى يكمن وراء ذلك القناع الساذج من البساطة ، ووراء احتجاجه العاطفى ، وشطحاته العفوية .

يؤكد جون جاسنر أن ساروريان – فى أيام مجده – استطاع أن يهزم العالم العادى المادى التافه باستخدامه نوعا محافظا من التفكير . لم يكن ساروريان ثوريا بالمفهوم العقائدى التقليدى .كان واثقا من أن أفكاره الشخصية العادية يمكن أن تساعده على تحقيق مثل هذا الهدف . ولكن هذا التواضع البادى لا يخفى وجود مقياس من الجرأة المثيرة فى أعماله التى تمجد الحب الإنسانى على أنه أقوى من أية طاقة أخرى فى هذا الكون . فهذا الحب الذى يعتقد الناس أنه مجرد عاطفة تقليدية يمكن الاستغناء عنها ، يمكن أن يصنع المعجزات لو آمن الناس بحقيقة جوهره أما تلقائية ساروريان العاطفية – وهى العنصر الذى أسف له الناس كثيرا ونعوه عليه – فكانت بمثابة النصل القاطع الذى يعرى الزيف والخداع ويكشف الأقنعة بمنتهى البساطة والبراءة من خلال شخصيات المتمردين الذين غالبا ما يعبرون عن اتجاهات ساروريان الفكرية . لقد كان من خصائص شخصيات ساروريان المميزة ، مهما كانت غرابة سلوكهم أوشذوذه ، هى أنهم يفكرون بسرعة وبحسم وبأصالة ؛ وقبل كل شىء ، فإنه لم يكن من السهل قهرهم ، لأنهم يمثلون القوى التصحيحية التى تدخرها الحياة حتى تواصل مسيرتها فى الاتجاه الصحيح مؤكدة وحدة البشرية القائمة على الحب والاتحاد .

هذا الاتجاه يتضح فى مسرحية ساروريان « أهل الكهف » التى كتبها عام ١٩٥٧ حيث يتمسك بهلوان عجوز بمهنته فى كبرياء ، ومعه ممثلة متعطلة وطاعنة فى السن . ويأويان سويا إلى مسرح مهجور سرعان ماتقوض أركانه فرقة من عمال الهدم . ثم ينضم إليهما فى هذه المأساة ملاكم محترف سابق عجوز ، يتميز بالرقة والعذوبة بقدر مايمتلك من قوة وعنف ، فَقَدَ لقبه بسبب رقته غير العادية مع متحديه .

يفتح الملاكم الباب لفتاة لابيت لها سرعان ماتظن أنها وقعت فى حبه ، لكنها بعد بضعة ساعات تقع فى حب بائع لبن يتمتع بقدر مساو من الرقة والعذوبة . فهو شاب رشيق خفيف الظل ، زاده الصمم رشاقة وخفة . وتقوم امرأة عاملة وزوجها ودبهما المدرب – الذى طالما كان جزءا من عرضهما المسرحى – بغزو هذا الكهف فى تلك الليلة الصاخبة التى سبقت هدم المسرح . المرأة تحمل طفلها والملاكم يسرق اللبن من أجلها ، بينما بائع اللبن يطارده ويقع فى حب الفتاة . لاتقتصر هذه العواطف الإنسانية على هذه الشخصيات بل تمتد أيضا إلى شخصية رئيس فرقة عمال الهدم الذى يؤجل هدم المسرح بضعة أيام كمنحة كريمة للذين يأويهم . لكن هذا لاينفى وقوع الهدم ويغادر اللاجئون الغرباء جنتهم المتهدمة البائسة حين تنتهى مسرحية « أهل الكهف » التى مزج فيها ساروريان العناصر الخيالية بالسيريالية والرمزية لكى يجسد فكرته عن وحدة البشرية القائمة على الحب والاتحاد والتعاطف مهما تكاثرت الضغوط المادية والمعنوية عليها .

ويؤكد المضمون الإنسانى فى أعمال ساروريان أن الأبرياء والأنقياء من البشر لامأوى لهم فى قلب المدينة القاسية المتحجرة . إن فقرهم الذى لامهرب منه يوضح إلى أى مدى يمارس المجتمع ضغوطه الرهيبة على الإنسان العادى المطحون . هاجم النقاد مسرحية «أهل الكهف» على أساس أن شخصياتها تمثل أشباحا قدمت من فترة الكساد فى الثلاثينيات ، وأن ساروريان عالجها دراميا واجتماعيا كما لو كان لم يسمع أبدا عن التأمين ضد البطالة وعن مشروعات الإسكان الشعبى . لذلك تميزت الشفقة التى لابد أن يكون المتفرجون قد شعروا بها إزاء مشردى

ساروريان بعدم تصديق وضعهم . لكن هذه النظرة النقدية خاطئة فى صميمها لأنها تقيم المسرحية من الناحية الاجتماعية والتاريخية فقط ، بينما كان هدف ساروريان منها هو تجسيد غربة الإنسان فى هذا الكون وحاجته الملحة إلى الحب والاتحاد مع الآخرين . لذلك استخدم الأساليب والأشكال الفنية المميزة للسيريالية والرمزية بعيدا عن تقارير الواقع الاجتماعى والتسجيل التاريخى . ولعل النغمة المميزة لمسرح ساروريان أنه يضع شخصيات معقولة فى مواقف غير معقولة ، أوشخصيات غير معقولة فى مواقف معقولة ، ومن الاحتكاك الدرامى بين الشخصية والموقف تتكشف الخصائص الجوهرية للنفس البشرية بصرف النظر عن الملابسات الاجتماعية الراهنة أوالإيحاءات التاريخية المرتبطة بفترة معينة من الماضى . .

الثقة فى صغار الناس :

فى أوائل الأربعينيات كان ساروريان من الأدباء الأمريكيين الذين ألقوا الأضواء على حياة الناس العاديين ، مع تقديس حرية صغار الناس . هذا من ناحية المضمون ، أما من جهة الشكل فقد تخلص ساروريان من الأنواع التقليدية للسيطرة الدرامية الحرفية ، ورفض الشخصيات الملحمية أوالتراجيدية البطولية ، وركز على الأحاسيس العفوية للقلب النقى الصافى الذى يتمتع به صغار الناس . لذلك كان ساروريان من أعظم وأشهر كتاب المسرح الأمريكى فى الأربعينيات عندما كتب « قلبى فى الأراضى العالية » و « زمن حياتك » . ولا يجدر بنا أن نرجع فقدان مسرحياته الأخيرة لبريق ساروريان المعروف إلى آفاقه المحدودة الخاصة . فربما كان الدوى الهائل الذى أحدثه كل من تنيسى وليامز وآرثر ميللر بعد عام ١٩٤٥ ، مسئولا عن انطباع التخلف الزمنى والسطحية الذى يغلف الأشكال الفنية التى ابتكرها ساروريان ، إذا ماقورنت بإنجازات وليامز وميللر . ولكن هذا لاينفى الإضافات الفكرية والفنية التى قام بها ساروريان وخاصة أن الكفاءة فى التأليف المسرحى ليست بالضمان الكافى أبداً للنجاح التجارى أوالاستحسان النقدى . ولاشك فإن عدم نجاح ساروريان تجاريا فى الخمسينيات والستينيات لايعنى عدم نجاحه الفنى بأية حال من الأحوال .

يبدو أن ممارسته لكتابة القصة القصيرة جعلته يلجأ إلى الارتجال التلقائى فى التحليل النفسى للشخصيات فى مسرحياته . والمسرح بطبيعته لايحتمل كل عناصر التحليل والسرد التى تجد مجالا أكبر فى القصة حيث يمكن للشخصية أن تخلو إلى شخصية أخرى لتبثها مكنون ذاتها ، وحتى يمكنها أن تتحدث فى هذا الصدد إلى القارئ نفسه . أما المسرح فيعتمد على الاقتصاد اللفظى إلى أبعد الحدود الممكنة . ولكن النقاد غفروا لساروريان هذا الارتجال التلقائى بسبب قدرته الفائقة على إشاعة أحاسيس التفاؤل والحب والتعاطف بين الجمهور. هذا بالإضافة إلى أن النبرة الغالبة على مسرحه ، نبرة زاخرة بحب الإنسانية بكل متناقضاتها وصراعاتها وضعفها وقوتها . ويعتقد ساروريان أنه لولا الأمانة والصدق والإخلاص لفقدت الإنسانية كل مقومات الحياة المعقولة . فعلى الرغم من قوى الشر التى تتربص بالإنسان سواء داخله أوخارجه ، فإن الصدق والإخلاص والأمانة تمكنت من منحه الكثير من الأصالة والصلابة والصمود . هذه الصفات تتجسد فى معظم شخصيات ساروريان التى تواجه ضغوط الحياة وصراعاتها وليس فى أيديها غير تلك الأسلحة التى قد تبدو غير ذات فاعلية فى بعض الأحيان ، ولكن

النصر النهائى معقود لها ، وإلاكانت الإنسانيه قد اندثرت منذ زمن بعيد .

لعل الميزة التى يتحلى بها مسرح سارويان أنه يبتعد عن الوعظ والإرشاد والحض على اتباع الصدق والإخلاص والأمانة . فالصراع الدرامى يجسد هذه الصفات داخل شخصيات تحيا أمامنا على منصة المسرح وتثير تعاطفنا وحبنا . من خلال هذه الأحاسيس تبدو روعة هذه المثل العليا التى يعتنقها سارويان . فهو يملك القدرة على إثارتنا فنيا فى مواجهة شخصيات قد تتحول إلى مخلوقات تقليدية ومملة وباهتة بين يدى كاتب آخر لا يرى فى الحياة سوى المواقف الملحمية البطولية والأحداث التاريخية الفاصلة . أما سارويان فيستمر فى كشف النفس البشرية من خلال أبسط الناس الذين يعيشون حياة أقل من العادية ، لأن عبقرية الحياة عنده تكمن فى أبسط مظاهرها ، أما التعقيد فمن صنع الإنسان الذى أغرم باختراع القوانين والتقاليد والعادات وكل مامن شأنه أن يحيل حياته إلى قيود ثابتة قادرة على طمس أى إحساس صادق بها . هذه الفلسفة تتجلى فى قصة قصيرة لسارويان بعنوان « حياتى على هذه الأرض » يقول فيها :

« أنا ضد مامن شأنه أن يحيل الحياة إلى وجود تافه لامعنى له . فى إمكانى أن أحب شخصا يجمع بين البلاهة والإخلاص ، ولكننى لايمكن أن أحب إنسانا يجمع بين العبقرية والخيانه . وطالماسخرت طوال حياتى من تلك القواعد والتقاليد والعادات والقوالب ، لأنه كيف من الممكن تطبيق مثل هذه القيود على مخلوق باهر مثل الإنسان ، فكل حياة جديدة هى فى حد ذاتها قانون خاص بها ، وحقيقة جديدة ، ومعجزة لم تحدث من قبل . كل شىء فى هذه الحياة باهر ورائع ومثير ، حتى مايسمونه بنقاط الضعف الإنسانى » .

هذه القصة ليست مهمة كعمل فنى ، ولكن أهميتها تكمن فى أن سارويان يعبر فيها بوضوح وصراحة عن مذهبه الإنسانى فى الحياة . . وهو بهذا يعد امتدادا لمذهب الإنسانية أوالهيومانزم فى الأدب ، ذلك المذهب الذى يؤمن أن فى الحياة الإنسانية من الحق والخير والجمال ماينبغى أن نهتز له وأن نبحث وراءه وأن نصوغه فى الأشكال الفنية الجميلة مهما بدا المضمون كئيبا وبائسا . بل إن الضعف الإنسانى ذاته إذا ماتحول إلى مضمون فكرى لعمل فنى جميل ، فإن الضعف ذاته يتحول إلى عنصر جميل فى حياتنا التى لاتستغنى عن الجمال فى هذا العالم المادى القاتل . هذا الاتجاه واضح فى معظم أعمال سارويان ابتداء من مسرحيته الطويلة ذات الفصل الواحد « قلبى فى الأراضى العالية » التى كتبها عام ١٩٣٩ والتى يجسد فيها معاناة الروح الشعرية والشاعرية الباحثة عن الجمال فى عالم تطحنه المادة ومرورا بمسرحية « زمن حياتك » التى تسودها روح التفاؤل المشرق من خلال تأكيدها الفنى لقدرة الإنسان على قهر عوامل التطاحن والتناقض والصراع معتمدا فى ذلك على روحه العذبة وبصيرته المضيئة . نفس المضمون يكرره سارويان بتنويعات جديدة فى مسرحياته التالية : « أغنية عذبة قديمة للحبيبة » ١٩٤٠ ، و « الشعب الجميل » ١٩٤١ ، و « أهل الكهف » ١٩٥٧ ، و « سام : ملك القفز » ١٩٦٠ ، وهذه المسرحية الأخيرة كان سارويان قد ارتجلها أثناء حضوره البروفات التى قامت بها جماعة المسرح التجريبى فى سترادفورد بلندن ، ومن الواضح أن النغمة الأساس عند أى كاتب تبرز بشدة فى حالة ارتجاله التأليف من وحى الساعة .

يبدو أن النقاد قد أصابهم الملل بسبب هذا التفاؤل المستمر الذى يبدو غير مبرر أحيانا من الناحية الدرامية ،

لذلك عبروا عن إعجابهم البالغ بمسرحية « أهلا هيا إلى الخارج » التى كتبها سارويان عام ١٩٤٢ واعتبروها أفضل مسرحياته فنيا لأنه تخلى فيها عن روح التفاؤل المبالغ فيها واستطاع من خلالها أن يبلور مضمونا إنسانيا عميقا يتمثل فى الحكم بالإعدام على إنسان لم ينل نصيبه من المحاكمة العادلة ، ولم يتأكد أحد من أنه المذنب الحقيقى . هذا المضمون المأسوى استطاع سارويان أن يجسده فى مسرحية من فصل واحد فقط ، ومع ذلك تمكن من أن يصل إلى أغوار إنسانية عميقة قد تعجز عن الوصول إليها المآسى الكلاسيكية الصاخبة . وهذا إن دل على شىء فإنه يدل على الخصوبة الفنية التى يتمتع بها سارويان ، ويؤكد فى الوقت نفسه أنه لم يلتزم بالتفاؤل السطحى الساذج المصطنع بل جعل نظرته إلى الحياة تشمل كل جوانبها المشرقة والمظلمة على حد سواء .

٥٠ ج . د . سالينجر
50 J.D. Salinger

(١٩١٩ - ....)

جيروم ديفيد سالينجر من الروائيين الأمريكيين المعاصرين الذين لم يكتبوا عددا كبيرا من القصص ولكنهم استطاعوا أن يفسحوا لأنفسهم مساحة مرموقة على خريطة الأدب الأمريكى وخاصة أن الإنجازات الأدبية تقاس قيمتها بالكيف ، أما الكم فيأتى فى مرحلة متأخرة بعده . بل إننا نستطيع القول بأن سالينجر أقام شهرته على رواية واحدة فقط هى روايته الأولى « حصاد الهشيم » التى كتبها عام ١٩٥١ ، ثم تبعها بتسع قصص قصيرة بعنوان « من أجل اسما ، مع حبى وبؤسى » ١٩٥٣ ، وبعدها مجموعة قصصية أخرى بعنوان « فرانى وزووى » ١٩٦٢ . ومن الواضح أن سالينجر من كتاب الرواية الهواة ، بمعنى أنه لا يكتب إلا إذا أحس بدافع ذاتى يدفعه إلى التأليف . ولكنه لا يهتم إذا كان محافظا على جمهور قرائه أم أن هذا الجمهور قد نسيه . وهى الحقيقة التى يحرص عليها كل الأدباء المحترفين بأن يكونوا دائما فى الصورة التى اعتاد القراء على رؤيتها لهم .

ولد ج . د . سالينجر فى نيويورك ، وتلقى تعليمه بين مانهاتن وبنسيلفانيا . ومثل معظم الأدباء الأمريكيين الذين شاركوا فى الحربين العظميين بطريقة أو بأخرى ، خدم سالينجر فى القوات الأمريكية العاملة فى أوروبا أثناء الحرب العالمية الثانية . لكن يبدو أن تجربة الحرب لم تترك أثارا عميقة فى نفسه كروائى بدليل أن رواياته وقصصه القصيرة التى كتبها بعد عودته إلى وطنه من الجبهة الأوروبية لم تتناول هذا المضمون . ويبدو أن سالينجر يعتقد أن حياة السلم لا تقل أهمية وخطورة عن حياة الحرب ، لأن مصير الإنسان يتقرر بطريقة حتمية بصرف النظر عن السلم أو الحرب . كان اهتمام سالينجر الأساسى منصبا على الحياة الأمريكية المحلية . لذلك فهو روائى أمريكى قح من السهل أن يسيء فهمه القارئ الذى لا يملك فكرة واضحة عن المجتمع الأمريكى المعاصر ، أو القارئ الذى يرفض قيم هذا المجتمع وتقاليده . ويقصر سالينجر تركيزه أيضا على حياة المراهقين والشباب من خلال المعاناة الروحية والفكرية والجسدية التى يمرون بها .

اختار سالينجر قطاع المراهقين والشباب بصفة خاصة لأنه يرى فيه خير نموذج للإنسان الأمريكى الذى ما زال يتميز بالعفوية والتلقائية والبراءة بل والسذاجة والاندفاع و التهور والعنف وغير ذلك من الخصائص التى تعرف بها فترة المراهقة فى حياة الإنسان . والمجتمع الأمريكى نفسه مجتمع جديد بكل ما تحمله الكلمة من معان ، فإذا قيس عمره بأعمار المجتمعات العريقة الأخرى . فلن يتعدى مرحلة الطفولة لا مرحلة المراهقة . لكن هذه الجدة تدعمت بالقوة المادية مما جعل المجتمع الأمريكى يسلك أحيانا سلوك المراهق بكل عنفه واندفاعه . وقد يرتكب من الحماقات ما يندم عليه بعد ذلك ، لأنه إذا بدأ الحماقة فلابد وأن يصل فيها إلى نهايتها . ولعل الحرب فى فيتنام طوال الستينيات وأوائل السبعينيات تدل دلالة واضحة على الاندفاع العنيف الذى يشكل خاصية بارزة فى الشخصية الأمريكية .

كان سالينجر مدركا لهذه الخاصية عندما كتب روايته الأولى « حصاد الهشيم » التى يصور فيها مغامرة مراهق أمريكى يدعى هولدن كولفيلد لم يتعد السابعة عشرة من عمره ، طرد من مدرسته لتقصيره فى أداء واجباته ، لكنه لا يعود إلى منزله بل يقرر الحياة بعيدا عنه إلى أن ينتهى الفصل الدراسى ويرجع إلى أهله فى ميعاده السنوى المعتاد . ولكى ينفذ ما جال بخاطره فإنه يذهب إلى أحد فنادق نيويورك لكى يقضى تلك الفترة القلقة والمضطربة من حياته . تبدو براعة سالينجر الروائية عندما يصف لنا آخر أيام بطله المراهق فى الدراسة ، وهى أيام حافلة بالتجوال فى الشوارع والطرقات دون أى هدف محدد ، وإقباله على الشراب فى هذه السن المبكرة ، ومواعيده الغرامية التى لا تفضى إلى شيء ، ورقصه فى الحانات كالمجنون فى محاولة مستميتة لطرد القلق الذى ينهشه من الداخل . يسود كل هذه المواقف إحساس البطل بالاحتقار والاشمئزاز من معظم الشخصيات التى يتعرف عليها ، ثم يمتد هذا الإحساس الكئيب لكى يشمل البطل نفسه عندما يدرك أنه فشل فى العثور على المعنى الكامن وراء حياته .

وبرغم أن كل المواقف المتتالية تصور لنا سأم البطل ومله من كل شيء ، إلا أن السأم لم يتسلل إلى نفسية القارئ لأن سالينجر اهتم بإضفاء جو من الوصف الدقيق الزاخر بالتفاصيل الحيوية والمثيرة للمواقف التى يمر بها مراهقه . وحرص أيضا على تيار الشعور واللاشعور عند بطله بحيث قدم لنا الصراعات والتناقضات والآلام التى تعتمل داخله . ثم بلور لنا العلاقة العضوية بين ما يدور خارج البطل وداخله فى هذه المرحلة الحرجة من مراحل النمو والبلوغ . ومشكلة هولدن كولفيلد أنه يبحث عن الصدق الإنسانى الذى يجعله يشعر أن هذا العالم مكان صالح للحياة . لكنه يصدم عندما يكتشف أن الناس الذين يقابلهم عبارة عن صور زائفة وباهتة للحياة البشرية كما يتصورها . تنعكس هذه الحقائق على حياته فيظن فى نفسه الجنون والعته . ولكى يجسد سالينجر الدوامة الروحية والفكرية التى تجتاح بطله ، فإنه يصاب بنوبات دوار عنيف تنتابه من حين لآخر .

المفهوم الروائى للبطولة :

من رواية « حصاد الهشيم » يمكننا استنباط المفهوم الروائى عند سالينجر للبطولة . فهو يرى أن البطل الروائى وإن كان غالبا يمثل قطاعا عريضا من المجتمع الذى يعيش فيه ، فإنه من الضرورى أن يبتعد عن النمطية بحيث

يمتلك الحياة الخاصة به . وهذه الحياة الذاتية تنبع من الصراعات والتناقضات التى تميز شخصية البطل ، والتى تجعل القارئ عاجزا عن إلصاق صفة أو صفتين به . فهو مزيج من الصفات الإنسانية المنسجمة والمتناقضة على حد سواء ، مما يجعل من المستحيل إدراج الإنسان تحت بند أو نمط معين بالذات . هذا المفهوم واضح فى شخصية هولدن كولفيلد الذى يتميز بالغموض والتعقيد والتناقض إلى حد ما ، بحيث يمكننا القول بأنه حالة نفسية مريضة بالقصور فى التفكير والإدراك العقلى ، كما نستطيع فى الوقت نفسه أن نقول إنه رمز للبراءة والنقاء والحساسية المرهفة التى لم تطمس معالمها الحضارة المادية بعد . وهذه الصفة الأخيرة هى التى رأتها الشخصيات التى تنتمى إلى نفس جيل البطل فى الرواية ، والتى منحت الرواية شخصيتها المميزة وشهرتها الواسعة ، وجعلتها رواية تنبؤية تستشرف آفاق المستقبل للحياة فى أمريكا بصفة عامة .

يجدر بنا أن ننوه باللغة التى يوظفها سالينجر فى سرده الروائى . فهو يستخدم اللغة الدارجة بل واللهجة المحلية بحثا عن الصدق الفنى ، لأنه يعتقد أن اللغة فى يد الروائى عبارة عن مادة خام قابلة للتشكيل ، ولا يعترف بوجود القوالب المسبقة . لكن استخدام اللهجة المحلية سلاح ذو حدين لأنه إذا تمكن الروائى من الصدق الفنى الذى يبحث عنه فقد يكون من الصعب على القراء الذين لا يستوعبون تلك اللغة المغرقة فى المحلية ، أن يتذوقوا العمل الفنى بصفة عامة . كان سالينجر مدركا لهذه الحقيقة الفنية فحاول ابتكار لغة ثالثة تجمع بين الإنجليزية الكلاسيكية واللهجة الأمريكية المحلية حتى يجمع بين الصدق الفنى وسهولة الوصول إلى قرائه . من خلال هذه اللغة قدم عرضا ساخرا وتهكميا لشخصياته من خلال المستويات اللغوية المتعددة التى تستخدمها فى التعبير عن نفسها تجاه الآخرين . ساعدت سالينجر على هذه أذنه الحساسة التى تلتقط التعبيرات والألفاظ ذات الدلالات المتنوعة التى يطلقها الناس فى حوارهم اليومى المتعجل .

لعبت مستويات اللغة المتعددة والمتنوعة التى تستخدمها الشخصيات دورا فى تحديد موقفها من البطل . ووضح هذا فى لغة البطل الزاخرة بألفاظ البحث عن معنى الوجود الإنسانى ، وبين لغة الشخصيات الأخرى التى تمثل المجتمع الأمريكى بكل ما يطغى عليه من مادية بحتة . فلا نجد فى لغتهم سوى الاصطلاحات الجافة التى تميز لغة رجال الأعمال . وكانت معظم القيم البريئة التى ترسبت فى وجدان هولدن ، قد ورثها من أخيه الأصغر آللى الذى مات فى سن الزهور ، ومن أخته الصغرى فوبى ، ومن حلمه القديم الذى صور له نفسه واقفا وسط حقل الشعير وممسكا بالأطفال قبل أن يسقطوا من فوق قمة الصخرة . ومن هذه الصورة جاء عنوان الرواية الحرفى « منقذ الأطفال فى حقل الشعير » ولكننا آثرنا ترجمته إلى « حصاد الهشيم » لأنها أقرب إلى المعنى الفنى الذى قصد إليه سالينجر . فقد عاد البطل فى نهاية الرواية إلى بيته بعد أن فشل فى العثور على القيم التى تشربتها طفولته وظن أنه سيجدها على نطاق أوسع فى جولته الهروبية فى نيويورك .

فى عام ١٩٥٣ صدرت مجموعة قصصية لسالينجر بعنوان « تسع قصص » فى نيويورك ، وهى نفس المجموعة التى صدرت فى العام نفسه فى إنجلترا بعنوان « من أجل اسما ، مع حبى وبؤسى » . لكن يبدو فيها سالينجر غير متمكن من خصائص فن القصة القصيرة . فهذا النوع من القصة ليس قصيرا من ناحية الطول ، ولكنه شكل فنى متكامل له بدايته ووسطه ونهايته . ومن الواضح أن هذه المجموعة كان من نتائج عمل

سالينجر كمحرر فى مجلة « القصة » التى تركها بعد ذلك لكى يعمل محررا أدبيا لجريدة « النيويوركر » . وإذا كان الحوار الذى احتوت عليه هذه القصص حوارا براقا ورشيقا بكل ما يحمله من تفاصيل دقيقة ، فإن الشكل الفنى لهذه المجموعة لم يكن بنفس النضوج الذى لاحظناه من قبل فى رواية « حصاد الهشيم » . ولعل هذا سببه أن سالينجر اهتم بالتحليل النفسى إلى درجة أحالت قصصه إلى مجرد حالات معروضة على المحلل النفسانى للدراسة . فقد لعب التحليل النفسى دورا كبيرا فى روايته الأولى ، لكنه لم يسهب فيه لدرجة الخروج من مجال الأدب وولوج ميدان علم النفس كما فعل فى هذه المجموعة القصصية .

أدى هذا ببعض النقاد إلى اعتبارا سالينجر الروائى الأمريكى المتخصص فى العقد النفسية ، والانهيارات العصبية ، والضحكات المجنونة مع مزيج مرعب من الوحدة والعزلة والغربة . فهذا هو المضمون الذى يستمد منه كل رواياته وقصصه القصيرة ، لدرجة أن أحد النقاد نشر مقالة فى جريدة « نيشن » بعنوان« ج . .د . سالينجر : مرآة لأزمة العصر » ولكن الناقد دونالد بار يرفض هذا المفهوم تماما فى دراسة له بعنوان « قديسون وحجاج وفنانون » ويقول أن سالينجر فنان أولا وأخيرا ؛ والفن لم يخلق ليكون فى خدمة التحليل النفسى ؛ ولا يكتب سالينجر عن حالات مرضية لأنه يقدم لنا قديسين وحجاج وفنانين يبحثون عن المعنى الكامن خلف وجودهم فى هذا العالم المجنون . ولا شك أن هولدن كولفيلد بطل « حصاد الهشيم » يمثل هذا المزيج من القداسة والفن فى عالم لا يعترف بهما أصلا .

الحب ضرورة للإنسانية :

يرى سالينجر أن مأساة الإنسان المعاصر تكمن فى أنه أوشك أن يفقد القدرة على الحب وعلى الإحساس بالغير . فهذه الحساسية هى التى تفرق بين الإنسان وبين غيره من المخلوقات الأخرى . لذلك تقع كل شخصيات سالينجر فى الحب وإن اختلف مفهومه من شخصية إلى أخرى . فالحب يختلف من شخص لآخر اختلاف بصمات الأصابع ، ولكن الجميع يتفقون على أن الحياة بدون حب هى الجحيم بعينه كما تقول إحدى شخصيات سالينجر التى يعيش بعضها فى هذا الجحيم على أمل أن يتحقق الحب الذى يراود خيالها . هذا الأمل فى الحب يجعل روح التفاؤل تسرى فى قصص سالينجر على النقيض من روح العدمية السائدة فى الرواية الأوربية الأخرى عامة والفرنسية خاصة . وهذا التفاؤل الذى يميز الأدب الأمريكى – إذا ما قورن بالآداب الأخرى – يرجع إلى روح الجدة والقوة والآفاق المتعددة التى يمكن للإنسان الأمريكى أن يصل إليها . فما زال الفرد الأمريكى يشعر بأنه يملك من الحرية ما يجعله يحقق كل ما يتمناه .

فى المجموعة القصصية الأخيرة التى كتبها سالينجر عام ١٩٦٢ بعنوان « فرانى وزووى » تبدو المسحة الصوفية واضحة سواء فى سلوك الشخصيات أو فى ألفاظ الحوار الذى تستخدمه . والصوفية هنا ليست هروبا من الحياة وليست رفضا لها ، ولكنها إحساس جارف بجوهرها يجعل الإنسان أكثر قدرة على مواجهة تقلباتها وأشكالها المتغيرة . هذا المفهوم يتجسد بصفة خاصة فى شخصية سيمور جلاس الذى يعد النمط الذى يكاد يتكرر فى قصص المجموعة . لكن أسلوب السرد الروائى لم يتطور عند سالينجر منذ « حصاد الهشيم » بل نشعر أنه تجمد ،

وأنه على وشك الدخول فى طريق مسدود قد ينتهى إلى الإفلاس الفنى . وحتى الرموز الخصبة ذات الدلالات المتعددة التى وجدناها فى روايته الأولى ، تحولت إلى ألفاظ شبه تقريرية مما ضيق من أفق قصص سالينجر الأخيرة ، وقصر من طول نفسه فى السرد الروائى مما يجعلنا نشك كثيرا فى أنه سيكتب رواية ثانية على مستوى روايته الأولى

لعل أهم إضافة قام بها سالينجر فى مجال الأدب الأمريكى أنه أدخل فيه عالم الطفولة والصبا والمراهقة كمراحل معقدة تتحكم فى الشكل الذى يتخذه الإنسان عندما ينضج . ولا شك أن سالينجر يختلف كثيرا عن سلفه الأمريكى مارك توين عندما كتب رواياته التى تدور حول مغامرات الصغار من أمثال « توم سوير» و « هاكلبرى فن » . كانت روح الدعابة والبراءة هى التى تشكل العالم الروائى عند مارك توين الذى لم يعش تلك الحياة المعقدة والمرهقة التى قدمها سالينجر فى أعماله القصصية . لم يستطع سالينجر أن يفصل بين عالم الطفولة البريئة وبين عالم الحضارة المادية الرهيبة ، بل إنه رأى هذه الطفولة فى شخصياته الكبيرة سنا . لأن الطفولة عنده ليست مجرد مرحلة من مراحل العمر . ولكنها روح البراءة والصفاء والنقاء والحب ؛ تلك الروح التى بدونها تفقد الحياة طعمها نهائيا . وبذلك يجسد سالينجر الروح المسيحية التى تتمثل فى الآية التى نطق بها السيد المسيح : « إذا لم ترجعوا وتصيروا كالأطفال ، فلن تدخلوا ملكوت السماوات» وفى الآية الأخرى التى تقول : « دعوا الأولاد يأتون إلىّ ولا تمنعوهم لأن لمثل هؤلاء ملكوت السماوات » .

يتجلى هذا المفهوم فى قصص « النزول إلى القارب » ، و «العم ويجلى فى كونيتيكت» و «تيدى » و «زووى » و «فرانى » و « ارفعوا أعمدة السقف أيها النجارون » . وهو مفهوم جعله أحيانا يغرق فى العاطفة الصوفية مما أثر على وعيه بالشكل الفنى لأعماله . فليس من المفروض على القصصى أن يتتبع العاطفة الإنسانية إلى الحد الذى تأخذه فيه بعيدا عن الحدود الجمالية للشكل ، لأن العاطفة ليست سوى أحد العناصر المشكلة للقصة وليست كل شىء فيها .

بالرغم من هذه العيوب الفنية ، فقد تمكن سالينجر من أن يفسح لنفسه مكانا على خريطة القصة الأمريكية المعاصرة بدليل أن معظم كليات الآداب بالجامعات الأمريكية تدرس الآن أعماله القصصية لطلبتها . وفى لقاء تم بين سالينجر وبين الناقد والروائى ا . م . فورستر ، قال الأخير إن اسم سالينجر لن يذكره تاريخ الأدب العالمى باحترام وتبجيل فحسب بل إنه سيرتفع إلى مصاف زعماء المدرسة الإنسانية (الهيومانزم) القديمة فى الفكر العالمى . وإذا كان المذهب الإنسانى القديم ينادى بأن لِلإنسان عزة وكرامة لا ينبغى أن تضيعا بين جدران الأديرة التى يهرب إليها البشر خوفا من خوض خضم الحياة ، فإن سالينجر ينادى بأن صفات البراءة والطهارة والنقاء والصفاء والحب لا ينبغى أن تضيع بين تقلبات وتعقيدات الحياة المادية المعاصرة . فالإنسان روح قبل أن يكون جسدا وعندما تنسحق هذه الروح تحت وطأة مطالب الجسد ، فإن الإنسان يفقد بالتالى إنسانيته ، ولا خير فى أدب لا يهتم بإنقاذ هذه الروح التى تشكل الجوهر الحقيقى للوجود الإنسانى فى هذا الكون .

٥١ جورج سانتيانا — 51 George Santayana

(١٨٦٣ - ١٩٥٢)

جورج سانتيانا فيلسوف وشاعر وروائى وناقد يمثل ظاهرة فريدة فى تراث الأدب الأمريكى . فهو ليس أمريكى المولد أو الجنسية ، فقد ولد فى إسبانيا وظل محافظا على جنسيته الإسبانية على الرغم من انتقاله إلى الولايات المتحدة والاستقرار فيها منذ صباه المبكر . وطالما أن هذه كلها مسائل تنتمى إلى القوانين واللوائح التى تحدد جنسية المواطن ، فهى قضايا لاتهم الأدب أو الفن فى كثير أو قليل . فالفن لا يعترف بالحدود الجغرافية أو التقسيمات السياسية ولذلك يعد جورج سانتيانا من كبار الأدباء الأمريكيين الذين تركوا تراثا ضخما فى الشعر والنقد وفلسفة الجمال . قضى أربعين عاما منذ صباه فى الولايات المتحدة وأصبح أمريكيا قلبا وقالبا . ولم تترك إسبانيا فى وجدانه سوى ذكريات الطفولة البعيدة . من خلال عمله كأستاذ فى قسم الفلسفة بجامعة هارفارد استطاع أن يترك بصماته واضحة على الفكر والثقافة والفلسفة والفن والأدب فى أمريكا . يكفى أن نذكر أن من تلاميذه فى هارفارد كان . ت . س . إليوت ، وكونراد ايكن ، وولتر ليبمان ، وفيليكس فرانكفورتر .

ولد جورج سانتيانا فى مدينة أفيلا بإسبانيا حيث قضى طفولته التى انتقل بعدها مع أسرته للاستقرار فى مدينة كمبردج بولاية ماساتشوستس حيث تعلم وحيث قام بالتدريس بعد ذلك . منذ ذلك الحين لم يشعر بالحنين إلى إسبانيا على الرغم من أنه ظل إسبانى الجنسية والسلوك . بدأ تعليمه فى مدرسة بوسطن اللاتينية حيث بدأت حاسته الشعرية فى التكوين والتطور لدرجة أنه مارس كتابة الشعر بالفعل فى تلك الفترة المبكرة . ثم التحق بجامعة هارفارد . وقضى عامين للدراسة فى برلين حيث تبحر فى الفلسفة الإغريقية . أما الفلسفة الألمانية فلم يشعر بميل إليها . عاد إلى جامعة هارفارد حيث أكمل دراسته العليا وحصل على درجتى الماجستير والدكتوراه مما مكنه من العمل أستاذاً للفلسفة فى نفس الجامعة . أغرم بالتدريس وكان محاضرا طلق اللسان وحاضر البديهة لدرجة أن أحد تلاميذه عبر عن قدرته فى هذا المجال بأنه كان يتلاعب بعقول تلاميذه بفعل أفكاره الجديدة المثيرة ، فى

الوقت الذى يتلاعب فيه بعواطفهم من خلال موسيقى كلماته وجمله المنمقة الجميلة .

على الرغم من المتعة التى وجدها سانتيانا فى التدريس فإنه كره أن يكون أستاذا محترفا بمعنى الكلمة . فالوظيفة بالنسبة له قيد يجب أن يتخلص منه . وقد حانت الفرصة عام ١٩١٢ عندما آلت إليه تركة مكنته من الاعتماد عليها ماليا ، فاستقال من الجامعة وقضى بقية حياته فى الترحال والدراسة . كان يقوم برحلات من وقت لآخر إلى إسبانيا لكنه تعود قضاء الشتاء فى روما والصيف فى باريس . قضى الحرب العالمية الأولى فى إنجلترا ؛ ومنذ بداية الحرب العالمية الثانية وحتى وفاته استقر نهائيا فى روما ودفن فى فيرونا .

يقول سانتيانا عن عمله : إنه ينقسم إلى فرعين : فرع شعرى وآخر أكاديمى . أما الفرع الشعرى فينقسم إلى« قصائد غنائية وخلافه » ١٨٩٤ و « لوسيفر : مأساة عقائدية » وهى عبارة عن مسرحية شعرية يعبر فيها سانتيانا عن إيمانه بالطبيعة التى وجد فيها كل الحب والخلاص ، فلم تعد الفلسفة المجردة بقادرة على إشباع روح الإنسان . ثم ديوان « راهب الكرمل وقصائد أخرى »١٩٠١ ، و«مناجاة فى إنجلترا» ١٩٢٥، و « حواريات راقصة » ١٩٢٥ التى يظهر فيها ستة أشباح – منها خمسة من فلاسفة الإغريق القدامى – يتحاورون مع روح إنسان غريب على ظهر هذه الأرض حول حياة العالم وتجربة الإنسان والأخلاقيات والمنطق والعقل والحكومة المثالية . وفى طبعة ١٩٤٨ أضاف سانتيانا ثلاثة حواريات أخرى .

فى عام ١٩٣٥ كتب سانتيانا روايته الوحيدة » البيوريتانى الأخير « التى جلبت له الشهرة على المستوى الشعبى . فقد جسد فيها فلسفته التى تدور حول الصراع بين سيطرة الأفكار المجردة ونداء الحياة الحسية من خلال سرد روائى ساخر . يشتعل الصراع الدرامى بين رجل من أهالى نيوانجلاند الذين عرفوا بنزعتهم البيوريتانية أو التطهرية التى تنظر إلى أية متعة فى الحياة على أنها خطيئة أو رجس من الشيطان ، وبين شاب آخر من أصل لاتينى لا يعرف فى هذه الحياة خيرا أعلى وأسمى من متع الحس التى يتذوقها الإنسان بكل كيانه . يبدو أوليفر آلدن كما لو كان آخر سلالة التطهريين المنقرضة . ولذلك تعتريه الشكوك ، وتعصف به الظنون التى يعالجها سانتيانا بمزيج من التهكم والعطف . ويؤدى أوليفر واجبه فى الحياة بصلابة وصرامة لدرجة أنه يبدو بارادا وفاقدا لكل عاطفة وإحساس . ومن الواضح أن سانتيانا استمد هذه الشخصيات من الأشخاص الذين تعرف عليهم أثناء حياته فى هارفارد .

أما عن الفرع الآكاديمى فى إنتاج سانتيانا فيبدأ بكتاب « حاسة الجمال » ١٨٩٦ وفيه يقدم الخطوط الرئيسية لنظريته فى الجمال ، و« تفسيرات الشعر والدين » ١٩٠٠ الذى يطبق فيه أفكاره النظرية . أما أهم عمل أكاديمى له فهو « حياة المنطق : أو مراحل التقدم الإنسانى » الذى نشر فى خمسة أجزاء : « مقدمة والمنطق فى الوعى » ١٩٠٥ ، و « المنطق فى المجتمع » ١٩٠٥ ، و « المنطق فى الدين » ١٩٠٥ ، و « المنطق فى الفن » ١٩٠٥ ، و« المنطق فى العلم » ١٩٠٦ . كان هدف سانتيانا من هذا العمل الضخم تحليل الوعى والإدراك عند الإنسان من خلال فلسفته التى تؤكد أن لكل شىء مثالى مجرد قاعدة طبيعية ملموسة ، وأن لكل شىء طبيعى تطورا مثاليا مجردا . تأثر سانتيانا بنظرية صديقه عالم النفس وليام جيمس الخاصة بتيار الوعى عند الإنسان ؛ وأوضح أن للمعرفة الإنسانية قطبين : قطب فيزيقى مادى يتجسد فى نتائجها العملية ، وقطب ديالكتيكى جدلى يوضح

حقيقة الأفكار والقيم والموضوعات . وتتشكل حياة المنطق المجرد فى مظاهر ملموسة هى المجتمع والدين . والفن ، والعلم . ومن الواضح أن سانتيانا لم يأت بجديد فى المنطق الفلسفى . لكنه كان منظما فى أفكاره وأساليبه التى اكتسبت سحرا وجاذبية . وقد تراجع سانتيانا عن معظم التفسيرات فى كتابه ذى المجلدات الأربعة : « مملكة الكينونة » ١٩٢٧ – ١٩٤٠ الذى اعتمد فيه على فلسفة ديفيدهيوم وشوبنهاور أكثر من اعتماده على المؤثرات الأولى .

يعتمد كتاب « حياة المنطق » على التفسير المادى للطبيعة والحياة . وهو التفسير الذى تغير إلى حدما فى كتابه « الشك والغريزة الحيوانية » ١٩٢٣ الذى يوضح فيه أنه إذا كان المنطق يجبر الإنسان على التشكك ثم البحث جاهدا عن اليقين ، فإن الغريزة الحيوانية تؤدى إلى المعرفة اليقينية الكاملة . وقد مهد هذا الكتاب للأفكار التى وردت فى الذى يليه « مملكة الكينونة » الذى يعالج فيها سانتيانا الجوهر ، والمادة ، والحقيقة والروح طبقا لتسلسل المجلدات الأربعة .

ومن الطبيعى أن نتوقع أن يكون سانتيانا فيلسوفا عندما يخوض فى مجال النقد . وهذا ما نجده فى كتبه : « ثلاثة شعراء فلاسفة : لوكريتاس ، ودانتى ، وجيته » ١٩١٠ و « الأفلاطونية والحياة الروحية » ١٩٢٧ و « فكرة المسيح فى الأناجيل » ١٩٤٦ . كما كتب دراسات تناول فيها الشخصية الأمريكية مثل « الرأى الفلسفى فى أمريكا » ١٩١٨ . وفى عام ١٩٥١ كتب « السيطرة والسلطان : تأملات فى الحرية والمجتمع والحكومة » وفيه نادى بفكرة الحكومة العالمية التى يمكن أن تحل كثيرا من مشكلات البشرية .

ولم يدع سانتيانا أنه أتى بما لم يأت به الأوائل . فقد قال فى مقدمة كتابه « الشك والغريزة الحيوانية » : « إننى بصفة عامة رجل جاهل إلى حد كبير ، فأنا شاعر فى أغلب الأحوال ، وليس فى إمكانى سوى أن أقدم على المائدة ما يعرفه كل إنسان بالفعل » . ولكنه كان يمتلك قدرة عجيبة على تحليل أى موضوع ساخن تحت ضوء منطق بارد للغاية . وقد قيل : إنه عبر عن نظريته الفلسفية فى جملته الشهيرة « إن الفوضى تكمن فى أعماق كل شىء » وأصبحت جملة تضرب مضرب الأمثال مثل : « هؤلاء الذين لا يتذكرون الماضى لابد وأن يحكم عليهم بتكراره » ، « والتعصب هو مضاعفة جهودك عندما تكون قد نسيت هدفك تماما » ، و « كل شىء فى هذه الحياة يمكن أن نتغنى به إذا نظرنا إليه من الناحية المثالية ويمكن أن نبكى عليه إذا فكرنا فى مصيره من الزاوية المأسوية ، ويمكن أن نضحك منه إذا أدركنا حقيقة وجوده من الجانب الكوميدى » . من أقواله المأثورة أيضا : « إنه من الأسهل أن تجعل من المنحل قديسا من أن تقوم بنفس المهمة مع المغرور الراضى عن نفسه » . ولا شك فإن هذه النظرات الثاقبة قد استفاد منها الأدباء الذين أتوا بعد سانتيانا . وإذا كان سانتيانا فيلسوفا بصفة أساسية إلا أن أفكاره وتفسيراته ألقت أضواء كاشفة على مجالات الشعر والنقد والرواية مما يحفظ له مكانه بين أعمدة الأدب الأمريكى خاصة والعالمى عامة

٥٢ كارل ساندبرج

52 Carl Sandburg

(١٨٧٨ - ١٩٦٧)

ولد الشاعر الأمريكى كارل ساندبرج فى بلدة جيلزبرج بولاية إلينوى من أبوين سويديين هاجرا إلى الولايات المتحدة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر للاستيطان بها . ومنذ صباه الباكر ترك المدرسة ليشتغل بعدة أعمال متواضعة للغاية ، وذلك قبل أن يلتحق بالجيش لكى يشارك فى الحرب الإسبانية الأمريكية . بعد انتهاء الحرب عاد إلى مسقط رأسه لكى يلتحق بالجامعة هناك ، ثم اتجه فيما بعد إلى الاشتغال بالصحافة فى شيكاغو . وكان فى هذه الأثناء قد بدأ فى نشر أول أشعار له متأثرا فيها إلى حد كبير بشاعر أمريكا الكبير وولت ويتمان وخاصة فى شعره الحر ، وفى صوره المستمدة من الحياة الإقليمية والريفية التى عرفت بها مناطق الغرب الأوسط الأمريكى .

برع ساندبرج فى أشعاره القصيرة التى لا تزيد فى بعض الأحيان على فقرة واحدة فقط ، ولكنها مشحونة بالمعانى وأصدائها ، وبالصور وظلالها . وقصائده لا تخلو من حماس للحياة الأمريكية وخاصة الروح الديمقراطية التى تميزها . فى عام ١٩٢٦ نشر أول مجلدين عن سيرة الرئيس لينكولن الذى كرس لدراسته جزءا كبيرا من حياته فيما بعد . كان عنوان المجلدين الأولين : « إبراهام لينكولن : سنوات البرارى » . تبعها المجلدان الثالث والرابع عام ١٩٣٩ بعنوان « إبراهام لينكولن : سنوات الحرب » . بذلك تمت المجلدات الأربعة لهذا العمل الضخم الذى يعد مرجعا هاما لكل من يهمه دراسة هذا الرائد الأمريكى الذى ساهم بأكبر قسط فى إنشاء الدولة الأمريكية .

كتب ساندبرج أعمالا نثرية أخرى ، لكن قيمته فى التراث الأمريكى ستظل متمثلة فى إنجازه الشعرى الذى خلفه فى الدواوين التالية : « قصائد شيكاغو » عام ١٩١٥ ، و « حصاد القمح » ١٩١٨ ، و « الدخان والصلب » ١٩٢٠ ، و « صباح الخير يا أمريكا » ١٩٢٨ ، و « نعم لكل الناس » ١٩٣٦ . و « الديوان الكامل »

١٩٥٠ . وكان قد سبق له أن نشر ديوانا من الشعر الشعبي والفولكلورى عام ١٩٢٧ بعنوان « حقيبة الأغانى الأمريكية » ضمنه كل الأغانى الفولكلورية التى جمعها فى جولاته السنوية فى أنحاء الولايات المتحدة . فى عام ١٩٥٢ أصدر سيرته الذاتية فى كتاب بعنوان « الغرباء الصغار . . هكذا دائما » .

لا ينتمى ساندبرج إلى قائمة الشعراء التصويريين أو التشكيليين الذين تزعمهم الشاعر الأمريكى إزرا باوند والشاعرة الأمريكية إيمى لويل ، لكنه نجح فى خلق صورة خاصة بشعره للشعب الأمريكى بحيث يراه القارئ من خلال منظار خاص به . ويكاد القارئ المتمرس لا يخطئ اللمسات المميزة لساندبرج وهى اللمسات التى بدأت فى أول دواوينه « قصائد شيكاغو » ١٩١٥ التى تحتوى على مزيج من الطبيعية التى تصور الحياة الصناعية فى أمريكا ، مع وعى اجتماعى جاد بما يدور فى المجتمع ، وإسراف بعض الشىء فى العاطفية وإيقاعات الشعر الحر التى تميز كلام الرجل العادى فى حياته اليومية . يغلف كل هذه العناصر تكوينات لغوية وأسلوبية لا يستخدمها سوى الأمريكان . ومن الواضح أن روح الشاعر تنضح بالحب لكل مظاهر الحياة الأمريكية . فهو ليس من الشعراء المتمردين أو المتشائمين أو الساخرين أو الناقمين على المجتمع الذى يحتويهم .

موقف النقاد منه :

يبدو أن النقاد المعاصرين قد تعودوا من الشعراء أن يكونوا ثوريين ساخطين على أوضاع المجتمع التقليدى ، إذ يبدو – فى نظرهم – أن عصر التغنى بالطبيعة والناس والكون قد انتهى إلى غير رجعة ولم يتبق للشعراء سوى النقمة المرة والتمرد الساخر . لكن ساندبرج خرج من نطاق هذه النقمة وجعل من قصائده لوحات متتابعة تصور الحياة الأمريكية وخاصة فى الريف والأقاليم النائية التى لم تدخلها الحضارة الصناعية المعقدة بعد . ولما أحس النقاد بنغمة التوافق شبه الكامل بين الشاعر والمجتمع اتهموا ساندبرج بالسوقية المسرفة فى العاطفة ، وبعدم قدرته على التحكم فى الشكل الفنى لقصائده . وبالرغم من هذا الهجوم فلم تتأثر شعبيته وشهرته . وهذا يرجع إلى بساطته وسلاسته فى التعبير الدارج المباشر بعيدا عن التعقيد الأكاديمى ، وهذه الخاصية جعلته أقرب إلى قلب المواطن الأمريكى العادى الذى لم ينل حظا وافرا من الثقافة . لا يغيب هذا عن أى شاعر لأن الشعر فى أساسه نشاط غريزى قبل أن تهذبه الثقافة والمعرفة الشاملة .

لعل شعبية ساندبرج لا تعود فقط إلى اهتمامه بالفولكلور الغنائى الأمريكى ، لكنها ترجع أيضا إلى الروح القومية المتفائلة التى تسرى فى قصائده . فالشعر فى نظره هو تجسيد فنى لروح الأمة بكل تاريخها وتراثها ونبضها الحى . طبق هذا الاتجاه عمليا فى ديوانه « صباح الخير يا أمريكا » وفى ترجمته لحياة إبراهام لينكولن ، بل استخدم معظم الأشعار الفولكلورية التى جمعها كمضمون لكثير من قصائده حتى يدخلها تراث الشعر الكلاسيكى الأمريكى ، وحتى يحميها من الاندثار عندما لا تجد من يتناقلها . والشعر كما يعرفه ساندبرج عبارة عن تشكيل جديد يتكون من الزهور البرية والبسكويت . يقصد بهذا الجمع بين العفوية والتلقائية الموجودة فى الطبيعة وبين الصنعة التى تحيلها إلى شىء يمكن للإنسان أن يتذوقه ويستمتع به .

تتخلل أشعار ساندبرج نغمتان أساسيتان : الأولى تلك التى تتغنى بالأحاسيس الذاتية التى تثيرها الحياة

اليومية داخل الشاعر بحيث تنبع القصيدة كلها من بؤرة الشعور واللاشعور عند الشاعر ، كما نجد فى قصيدة « الضباب وانطلاقة النفس » . أما النغمة الثانية فتلك التى تقدم بانوراما عريضة للحياة الزراعية والصناعية ، والنماذج التى تعيش فيها من فلاحين وعمال وطفيليين . والقصيدة فى هذه الحالة عبارة عن تعليق فنى على ما يدور داخل هذه المجتمعات ، كما نجد فى قصيدة « أوساواتومى : القتلة » . باختصار فإن النغمة الأولى تركز على ما يدور داخل الشاعر بينما تبلور الثانية ما يدور حول الشاعر . لكن من الصعب الفصل الكامل بين النغمتين نظرا للعلاقة العضوية بينهما ؛ فإذا كانت الأولى بمثابة مركز الدائرة فإن الثانية تقوم بدور قطر الدائرة .

من السهل تتبع الأثر الذى مارسه الشاعر وولت ويتمان على ساندبرج وخاصة من ناحية تجسيد روح الأمة والإحساس بنبضها ، لكن ساندبرج لا يملك نفس نظرة ويتمان الشمولية التى تتوغل إلى جوهر الأمة وتراثها . فهو غالبا ما يقنع بتقديم عرض وثائقى من نماذج المواطنين بمختلف مشاربهم ، بالإضافة إلى الأفكار التى تدور فى أذهانهم وتؤثر فى سلوكهم . أغراه هذا العرض الظاهرى عن امتلاك رؤية شاملة وثاقبة تحاول الوصول إلى نظرية فكرية أو نظرة فنية تتعدى حدود المكان والزمان . هنا نرى أن البساطة التى تميز شعر ساندبرج تصل فى بعض الأحيان إلى السطحية ، وهذا تأثير سلبى يحدد حجمه على خريطة تراث الشعر الأمريكى . فهو وإن كان مغرما بالأمة الأمريكية بصفة عامة ، فيجب ألا يمنعه هذا من الوصول إلى هذه الحقيقة عن طريق خاص به من خلال التفاصيل الدقيقة التى يقابلها فى حياته اليومية . والشعر – كما نعرف – هو تحويل الخاص إلى العام ، وليس مجرد القفز إلى العام . فغالبا ما يصيب هذا القفز الشاعر بالغموض والسطحية .

قال الناقد الأمريكى كونراد إيكن : إن مشكلة ساندبرج تتمثل فى غرامه بصيغة الجمع . فالحياة فى نظره عبارة عن مجموعات وكتل بشرية تتحرك فى المكان والزمان ولكن هذا لا يعنى أن لا يهتم بالفرد فى حد ذاته . فالفرد فى التراث الأمريكى يشكل محور النشاط الإنسانى كله ، لكن الحياة الحديثة طحنت هذا الفرد داخل الضغوط الرهيبة التى تشكلها الكتل البشرية التى تتحرك كأمواج البحر غير عابئة بقطرات الماء التى تتكون منها . هذا الاهتمام – المبالغ فيه أحيانا – بهذه الفكرة جعل ساندبرج ينسى الاهتمام بحتميات الشكل الفنى فى بعض قصائده ، بحيث نشعر أن المضمون الفكرى أو المادة الخام لم تنل حظها من الصياغة الفنية المطلوبة . لكن الصدق الفنى فى معاناته كشاعر جعل بعض النقاد يغفرون له سيطرة المادة الخام بشوائبها ونتوءاتها على جماليات الشكل الفنى للقصيدة .

الصدق الفنى :

لعل الصدق الفنى الذى يلتزم به ساندبرج فى معاناته كشاعر ، يعد من علامات أصالته . فهو لا يلتزم بترديد النغمة الواحدة حتى لا يدخل شعره من باب أدب الدعاية الساذجة . فإذا كان قد حاول تجسيد روح الأمة الأمريكية بكل ما تحمله من انطلاق وقوة وأمل فإنه لم ينس بلورة ذلك الإحساس بفقدان السعادة مع تتابع الفرص الضائعة فى حياة الأمريكيين كما نجد فى قصيدة «طوفان السكان » أما فى قصيدة « الثلاثيات » التى كتبها عام ١٩٢٠ فتشتمل على روح الدعاية التهكمية المريرة ، يعبر عنها بتراكيب لغوية محلية مع راديكالية استفزازية

أصيلة . فى الأبيات التالية يسخر من هؤلاء الذين يغرمون بالوعظ والإرشاد حتى يعموا أبصار الآخرين عن رؤيتهم على حقيقتهم . نحده يقول :

« هؤلاء الرجال ذوو الصحة المتفجرة
من شواربهم الدسمة ووجناتهم التى لوحتها الشمس
بينما زهور الزنبق تتدلى من عراوى القمصان
يقولون لى : إن الحكمة الذهبية العليا تتجلى فى :
« الأم والوطن والسماء »
لكن الزمن لم يرحم كلماتهم الرنانة
فدارت الساعات والأيام لتطحنهم طحنا
وتدخلهم جميعا دنيا الفناء » .

يقول الناقد الأمريكى ألفريد كازن : إن الديوان الشعرى الكامل لساندبرج يجسد إمكانات الراديكالية الأمريكية الأصيلة ، والتى لم تتحقق بعد لأنها لم تجد بعد الفرصة المناسبة لكى تعبر عن نفسها تعبيرا كاملا . هذه الروح الراديكالية التى تسرى فى قصائد ساندبرج روح أمريكية بحتة من ناحية إيمانها بأنه إذا تساوى الناس فى الحقوق والواجبات ، فلا يمكن أن يتساووا فى القدرة والكفاءة والموهبة . لذلك فالمساواة المطلقة حلم لن يتحقق وإذا تحقق فإنه يتحول إلى كابوس عندما نجد الكفاءة وقد قيدت ، والكسل وقد ركبه الغرور والثقة والطمأنينة لأنه لن يجد من ينافسه . وبالتالى فإن القيمة الذاتية للفرد تضع هباء . أما الراديكالية فتعتبر الفرد بكل خصائصه وقدراته المتميزة محور النشاط الإنسانى والاجتماعى كله فى هذا الكون .

لكن هذا المضمون المسيطر على فكر ساندبرج ، لم يسيطر بدوره على كل قصائده بمعنى أنه لم يهدد الشكل الفنى لكثير من قصائده التى تملك الصيغة الجمالية الخاصة بها . والدليل على الوعى التشكيلى الذى يمتلكه ساندبرج أنه طلب من القراء ذات مرة أن يفكروا فى مصير قصائد شكسبير الغنائية لو لم تكن قد كتبت بالشكل الفنى الذى كتبت به . كان من المحتمل جدا أن تضيع تلك العواطف والمشاعر الرائعة هباء لو لم يتضمنها الشكل الغنائى الذى جسدها . لكن إذا طبقنا هذا المنهج النقدى على قصائد ساندبرج نفسه فسندرك عجزه عن الاستفادة العملية به فى كتابة أشعاره . فإن كان يمدح شكسبير لأسلوبه المكثف المشحون بأقصى طاقات العواطف الإنسانية مع الاقتصاد فى استعمال التراكيب والكلمات بقدر الإمكان فإننا نجد أن بعض قصائد ساندبرج أصيبت بالإطناب ، والإسهاب التعبيرى الذى يؤدى فى بعض الأحيان إلى تمييع المعنى وإفساد اللحظة الشعرية الحادة .

لعل اشتغاله بالصحافة فى مطلع حياته ، أثر على شعره فيما بعد . كان حريصا على أن يجعل كل قارئ يفهم مايقول : لم يعرف الأبراج العاجية التقليدية التى اغرم كثير من الشعراء بالسكنى فيها . من هنا كانت البساطة والسلاسة وأحيانا السذاجة والسطحية التى سيطرت على بعض قصائده التى تعالج – بصفة خاصة – الحياة اليومية للمواطن الأمريكى العادى ؛ وهى الحياة التى تشبع بها تماما فى صباه المبكر عندما اشتغل عامل منجم

فحم . ثم أجيرا فى مزرعة ، وبناء ، وخادم فندق ، وجنديا وسائق عربة لنقل الألبان ، وأخيرا صحفيا قبل أن يبدأ حياته الأدبية كشاعر . كل هذه الوظائف المتتالية ، والصور المتتابعة أثرت على قصائده فيما بعد من حيث التصوير الواقعى الذى طغى عليها . يعتبر بعض النقاد أن أشعار ساندبرج بصفة عامة تشكل السيرة الذاتية للأمة الأمريكية منذ مطالع هذا القرن . ولا يعنى هذا أن ساندبرج استطاع أن يحيط بكل البقاع الأمريكية ، لكنه اتخذ من شيكاغو مركزا لينطلق منه إلى الأمة بأسرها وليعود إليه مرة أخرى .

الصور الشعرية الموضوعية :

على النقيض من وولت ويتمان ، فإنه من النادر أن تشعر بذاتية الشاعر مسيطرة على قصائد ساندبرج فهو يختفى تماما وراء الصور واللوحات والمواقف التى تتتابع أمام القارئ . يعزو بعض النقاد هذا إلى عمله كصحفى فى مطلع حياته ، لأن الصحافة تحتم تقديم التقرير الصحفى كما لو كان مجرد رؤية شاهد عيان . أفادت هذه الخاصية قصائد ساندبرج من حيث تميزها بالدقة والبلورة ، والحيوية ، والاقتصاد اللفظى ، وتلقائية الوصف الصحفى . وإن كانت بعض القصائد تنقصها الرؤية الشعرية الثاقبة ، إلا أن الصور الزاخرة بالحيوية الحسية تغطى هذا النقص . وكثير من قصائد ساندبرج تبدأ كما لو كانت بقلم شاهد عيان يحكى ما يرى ، كما نجد فى إحدى قصائد ديوان « نعم لكل الناس » التى يقول فيها :

« جلست ذات مساء مع عامل فى تفجير الديناميت
تناولنا العشاء فى مطعم ألمانى .
والتهمنا لحم البقر المطبوخ بالبصل »

هكذا تبدو أشعار ساندبرج فى منتهى البساطة الوصفية ، لكن بمجرد الاستمرار فى القراءة تتكشف لنا الأبعاد الفكرية التى تحتويها . بل إن هذه البساطة تغريه باستخدام العامية وما تحويه من روح دعابة شعبية كما فى القصيدة التالية من نفس الديوان :

« ذات يوم أشاع عامل نفط فى المساء
أن فى الجحيم تفجرت بئر بترول كطوفان الماء
وإذ بكل عمال النفط يهرعون إلى الجحيم .
ووسط الهرج والمرج قال لنفسه :
ربما لم تكن إشاعة ، وصدق كذبته
واندفع هو الآخر إلى الجحيم كالشيطان الرجيم .

لعل نزعته الصحفية المباشرة فى كتابة الشعر جعلت قصائده أقرب إلى النثر الذى كان سائدا فى العشرينيات والثلاثينيات . كان ساندبرج ثائرا بطبيعته ضد الصور الشعرية التقليدية الزاخرة بالمواقف الكلاسيكية والإيماءات القادمة من الماضى السحيق . بل إنه ثار أيضا ضد الصور المعقدة لأنها تحيل استمتاع القارئ بالقصيدة إلى مجرد معاناة مضنية قد تجعله يسأم العملية كلها ويصرف نظره عنها . والشعر – كما يقول ساندبرج فى تعريف آخر له –

عبارة عن صدى صوت يبحث عن ظل راقص لكى يشاركه فى الرقصة . فلا داعى لأن يجرى الشاعر وراء العبارات الطنانة . والألفاظ الرنانة . فالشعر مجرد اتحاد هامس بين الصدى والظل بعيدا عن شمس الحياة المحرقة . فى هذه ينافس ساندبرج هيمنجواى فى أسلوبه الهادئ الرزين الذى يعبر عن المواقف المصيرية بأبسط الألفاظ وأكثرها رقة وهدوءا واتزانا . فى قصيدة « الأيدى البيضاء » نقابل امرأة من ذلك النوع المسرف فى العاطفية وهى زوجة لصانع أطر للصور واللوحات فى مدينة أيوا . تضطرها الحياة إلى التقوقع داخل ذاتها . فتكتب دراسات عن شعراء العصر الفيكتورى وتتقدم بها إلى أحد النوادى الأدبية المحلية . ولكن لا يفلح شىء فى هذا الوجود لكى يمنحها الإحساس بالقناعة والرضا . لذلك تعود إلى المصحة العقلية التى سبق لها أن دخلتها قبل ذلك فى نفس العام . والقصيدة عبارة عن تجسيد درامى لهذه الشخصية دون أية محاولة من الشاعر للتعليق أو التحليل . يقول ساندبرج :

« بالأمس غسلت يديها سبعا وأربعين مرة
أثناء ساعات الصحو . .
وفى الليل كان نومها مضطربا بهواجس
جعلتها تحاول تنظيف يديها من بقع
تخيلتها وقد لصقت بيديها .
الآن وضع كبير الأطباء يده على ذقنه .
وعبر إصبعه المنحنى عن حيرته أمامها . . »

فى بعض قصائده الأخرى نلاحظ تأثر ساندبرج بالغنائية التى ميزت قصائد الشعراء الإيماجيين أو التصويريين . وذلك على الرغم من مهاجمته لهذه المدرسة الشعرية . فنى قصيدة « الضباب » التى تعد من أنجح قصائده يقول :

« يهبط الضباب عند قدمى القطة الصغيرة
التى تجلس فى إطلالة على الميناء والمدينة
بينما الصمت يطبق عليها وعلى الكون
عندئذ تتحرك والحياة فى أقدامها » .

هذه الصورة الشعرية الزاخرة بالمعانى وظلالها وإيحاءاتها المتعددة . دليل واضح على الخصوبة التى تتميز بها قصائد ساندبرج . هذا بالإضافة إلى التنويع من التقرير الصحفى إلى الموقف الدرامى إلى الرؤية الشعرية إلى الصورة المكثفة . لعل هذا يرجع إلى عدم تقيد ساندبرج بأية قوالب شعرية أو نظريات نقدية سابقة . بل ترك موهبة الشعر على سجيتها تصقل نفسها من خلال المران والكتابة المستمرة . من هنا كانت أصالة ساندبرج وإضافته التى أفسحت له مكانا مرموقا فى تراث الشعر الأمريكى المعاصر .

٥٣ وليام ستايرون 53 William Styron

(١٩٢٥ - ....)

وليام ستايرون من الروائيين الأمريكيين المعاصرين الذين استطاعوا الجمع بين المحلية والعالمية فى رواياتهم . نشأ فى ولاية فرجينيا وتأثر بقضايا الزنوج والعنصرية والعزلة الإقليمية التقليدية التى تطبق على أهالى الجنوب . لم يشذ ستايرون فى ذلك عن باقى أدباء الجنوب الأمريكى ، لكنه لم يشأ أن تستغرقه القضايا الفكرية المحلية بحيث تنأى برواياته عن المجال الإنسانى العالمى الرحب . فقد حرص على اختراق الظواهر الاجتماعية الطارئة لكى يصل إلى الجوهر الحقيقى الكامن فيها ، والمرتبط بالإنسان بصرف النظر عن الزمان والمكان . ساعده على ذلك الطاقة الشعرية الكامنة فى رواياته . فهو يؤمن أن الشعر روح تسرى فى كل الأعمال الفنية الناضجة حتى لو كانت مكتوبة نثرا كالرواية ، لأن الشعر أشمل وأسمى من مجرد النظم الذى يخضع للوزن والقافية . أدى هذا المنهج بستايرون إلى الاعتماد على التشكيل الموسيقى الذى يستخدم الليتموتيف أو الجملة اللحنية المميزة التى تبرز مع ظهور بعض الشخصيات المعينة . بالطبع كانت أداته الروائية فى استخدام هذا الليتموتيف متمثلة فى تقديم بعض الشخصيات التى يوحى وجودها بدلالات مقصودة فى المواقف الدرامية التى تحتويها .

أدى وعى ستايرون الحاد بإمكانات الشكل الفنى لرواياته إلى الخروج إلى نطاق العالمية برغم محلية المضمون الذى عالجه . لذلك تعد أول رواية له « أرقد فى الظلام » التى كتبها عام ١٩٥١ من أفضل الروايات الأمريكية التى كتبت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية . ثم أكد مكانته الفنية بعد ذلك فى روايتيه التاليتين « الزحف الطويل » ١٩٥٢ ، و « اشعل هذا البيت نارا » ١٩٦٠ التى أثبت فيها براعته فى استخدام أدوات التشكيل الروائى . تقدم لنا الروايات الثلاث ثلاثة أنواع مختلفة من الأبطال تجسد العناصر الأساسية لمفهوم البطولة فى عصرنا هذا . ففى رواية « الزحف الطويل » نقابل الكابتن مانيكس ذلك البطل الروائى المتمرد الذى يوحى وجهه ذو الجرح القديم والشبيه بالذئب ، يوحى بالقلق أينما حل . فهو يتحدى سلطة قائد سفينته لأنه يكره أن

يتحول الإنسان من شخصية وكيان مستقل بذاته إلى مجرد رقم فى قائمة مليئة بالأرقام . يدرك مأساته عندما يرى نظرة الجميع إليه وكأنه معتوه . فقد تحولت عملية البحث عن الذات إلى محاولة لا يقوم بها إلا مجنون . هذا هو مفهوم العصر لكيان الإنسان الذى طالما نادت الأديان والفلسفات الإنسانية باحترامه وتقديره . لا يعنى هذا إلا أن روح القطيع قد سيطرت على الجميع . وأصبح الشاذ هو من يحاول تأكيد كيانه الذاتى الخاص به .

فى رواية « اشعل هذا البيت نارا » يتعمق ستايرون أكثر فى بلورة موقف الإنسان من هذا العصر ويقدم لنا مضمونا زاخرا بعناصر الجريمة والعقاب . بعوامل الرعب التى تطارد الإنسان بسبب إحساسه بالذنب والتى تجعله يفقد طعم الحرية حتى إذا حصل عليها فيما بعد . وساعدت الأبعاد المتعددة لهذا الصراع الإنسانى على جعل الشكل الفنى للرواية يبدو مركبا ونابضا بالحياة المتدفقة . فلقد قرر بطل الرواية كاس كنسولفنج أن يبحث عن ذاته الحقيقية حتى ينقذ نفسه من العدم . وتحقيق الوجود هنا ليس معناه الفلسفى المطلق . ولكنه يعنى الوجود المادى الحقيقى للإنسان على وجه هذه الأرض . والذى لابد وأن ينتهى بعد فترة . وعلى الرغم من الفناء الذى يشكل المصير الحتمى لهذا الوجود فإنه من حق الإنسان أن يحققه بعيدا عن كل عوامل الضغط والإرهاب . ويعتقد كاس كنسولفنج أن الطريقة الوحيدة للهروب من العدم هى تحقيق الإنسان لكيانه . فالمسألة ليست بالبساطة التى يتصورها البشر . فالوجود ليس مجرد تواجد على سطح الأرض لمدة معينة . لأن له من الأبعاد والأعماق والمعانى والدلالات ما يزيد على هذا المفهوم الضيق بمراحل كثيرة .

الخيال الشعرى :

لم يجنح ستايرون فى رواياته الثلاث إلى التجريدات الفلسفية والأفكار المطلقة . بل استخدم إمكانات الفنان التى تتمثل فى رحابة الخيال وعمق الشعر . يبدو تأثير فوكنر عليه واضحا فى روايته الأولى بصفه خاصة . لكنه تأثير إيجابى نظرا لتمكن ستايرون من أدواته الفنية بحيث أخضع هذا التأثير وغيره لحتميات الشكل الفنى عنده . بذلك كانت أعماله إضافة إلى التراث الروائى الذى أنتجه فوكنر . ولم تكن مجرد تقليد لها . هذا على الرغم من أن روائيين آخرين مثل وليام همفرى لم يستطيعوا الفكاك من أسر فوكنر . أما ستايرون فقد رفض تماما التقيد بقضايا الملونين المحلية والمرتبطة بالجنوب الأمريكى كما فعل معظم معاصريه الجنوبيين . فنجده يقول عن روايته الأولى « أرقد فى الظلام » : « لن تجد فى الرواية إلا أشياء محددة وقليلة يمكن أن توصف بأنها جنوبية محلية . فقد استخدمت على سبيل المثال الزنوج كنغمات رئيسية أو ليتموتيف يمتد فى الرواية من أولها لآخرها ولكننى حرصت – وأرجو أن أكون قد نجحت – على أن تسلك شخصياتى سلوكا إنسانيا يمكن أن تسلكه فى أى مكان وزمان آخرين » .

يمكننا أن نذكر الملامح الجنوبية الأخرى فى رواياته . مثل الأسلوب البلاغى فى السرد الروائى الذى يشبه لغة الإنجيل . والصراع بين العقيدة الدينية الراسخة وتيارات الشك والقلق الوافدة مع التطور الاجتماعى الجديد . والتناقضات العرقية والعنصرية بين البيض من ناحية والملونين والسود من ناحية أخرى . والتصنيع الذى بدأ الزحف على الجنوب الزراعى التقليدى . . إلخ . ولكن مع الاعتراف بوجود كل هذه التأثيرات

الجنوبية فى روايات ستايرون . إلا أنه يصب اهتمامه الأساسى على قوى الشر والكبت والإرهاب الكامنة فى النفس البشرية والتى كثيرا ما تصل بها إلى حافة التحلل وهاوية الموت . لذلك لا نجد مثلا فى روايته الأولى ضحية واحدة أساسية كما يحدث فى الروايات التقليدية ، بل كل الشخصيات الرئيسية هى ضحايا للظروف العاتية التى تطبق عليها من كل جانب . فالأب ميلتون لوفتيس وزوجته هيلين وابنتهما بيتون قد حبسوا كلهم داخل جدران مأساة أسرية . تحول الحب فيها إلى إحساس جارف بالذنب ، لدرجة أن الشخصية التى تصر على البحث عن البراءة الطفولية المفتقدة لابد وأن يكون الموت نصيبها لأنها تبحث عن سراب قاتل سيؤدى بها إلى أن ترقد فى النهاية فى ظلام الأبدية . هذا ما يحدث تماما لكل الشخصيات ولكن الظلام لا يعم كل الأشياء بل هناك النور الخافت الذى يتوارى بين ذرات الرماد والتراب ، والذى يشع من شخصية بيتون التى تقول فى ختام الرواية : « عندما أصلى فإن صلاتى تصعد إلى السماء كنغمة دخان . يارب إننى أموت ، هذا كل ما أعرفه ولكن ليس لى سواك يا أبى وحبيبى لكى أنتمى إليك ، بل أطير لأنعم بدفء أحضانك . تحطمت نفسى فى هذا العالم المضطرب ، وانشطرت القشرة الخارجية الجميلة . قد أصعد إلى السماء فى وقت غير الآن . ولكننى أرقد فى الظلام ومعى النور الخاص بى مشعا بين ذرات الرماد والتراب » .

بهذه النغمة تبدأ وتنتهى الرواية مما يدل على تلك المسحة المسيحية الصوفية التى تغلف مصير شخصيات ستايرون . فهى تبحث عن البراءة أو الطفولة فى عالم لا يعرف سوى المرارة والتعقيد . فإذا أخذنا مأساة بيتون على حدة فسنجد أن ستايرون يقدمها على ثلاثة مستويات : الأول اجتماعى ، والثانى عائلى ، والأخير خاص وشخصى . أما بالنسبة للمستوى الأول فنشعر أن المناظر أو المشاهد التى يقدمها الروائى من فرجينيا إنما يعنى بها أن هناك أشياء غير طبيعية تجرى فى هذا الإقليم . فقد فقدت الطبيعة الوحشية البريئة روحها المنعشة الخلابة بفعل المصانع ومستودعات النفط المتناثرة هنا وهناك . لكن لا يعنى هذا أن ستايرون من الروائيين الذين يبحثون عن خلاصهم بين أحضان الطبيعة ، فهو يرى أن للطبيعة قوى الفساد والفوضى الخاصة بها . أى أنها تعكس الطبيعة التى جبل عليها المجتمع فى الجنوب الأمريكى حيث التربة دموية وزاخرة بالإثم والشر كما يصفها ميلتون لابنه قبل ذهابه للالتحاق بالجامعة . ويؤكد له أن عليه أن يسير فى ممر ضيق خانق طويل قبل أن يصل إلى مصيره .

تتجسد الخلفية الاجتماعية فى المناظر المتتابعة مثل حفل الخطوبة الراقص الذى يقيمه آل لوفتيس ، وحفل زواج ابنتهم ، واللقاءات المعتادة فى النادى الريفى ، وعلاقاتهم بآل كارترايت . . إلخ كل هذه المظاهر تؤكد الشخصية الصلبة العنيدة لمجتمع يرفض أن يتطور وأن يستنشق رياح التغيير . لكن الصراع الدرامى لا يتوقف عند هذه الصلابة العنيدة بل يتوازن بناء الرواية عندما يبرز العنصر الآخر المتمثل فى شخصية برجر الذى يقدم فلسفة المجتمع الجديد الذى يفرض نفسه بقوة وبعنف على المجتمع القديم . فهو قادم من نيويورك ومعه كل قيم المجتمع الصناعى . يقول برجر لبيتون : إن من خصائص المجتمع الصناعى الجديد أن ينتج أسرا وعائلات قابلة للتحلل السريع ، فهذه هى حضارة الآلة وثقافتها . لكننا إذا قارناه بمجتمع الجنوب فسنجد أنه لا يتميز بنفس النفاق الاجتماعى ، والزيف الذى يضع المظاهر الخارجية فى مرتبة أهم من الأخلاقيات الحقيقية . فقد تخلص

مجتمع الشمال الصناعى من كل هذا لأنه لا يملك الوقت الكافى لمثل هذه القشور الجوفاء التى مازال مجتمع الجنوب الزراعى يتمسك بها وكأنها سر وجوده .

موقف الفرد من المجتمع :

يبلور ستايرون التطور فى المجتمع الجنوبى من خلال موقف ثلاثة أجيال منه . يمثل الجيل الأول أبو ميلتون بكل حكمته التقليدية وأقواله البليغة . والجيل الثانى فى لوفتيس وزوجته وموقفهما المتردد من التغيير . وحياتهما التى أصابها العقم . ثم يأتى الجيل الثالث فى شخصيتى بيتون وبرجر اللذين يجسدان المرارة التى تدمر القديم بحثا عن الخلاص الذى لم تتضح معالمه بعد . وإذا كان المجتمع الكبير مصابا بمثل هذا الفساد والتحلل . فمن الطبيعى أن يكون المجتمع الأسرى الصغير امتدادا عضويا له . فرواية « أرقد فى الظلام » زاخرة بالخيانة والحب الانتقامى . والصراع الخفى والكبت المتفجر . برغم الجو الأسرى المسيطر على سلوك الشخصيات التى تبدو بالغة بحكم السن فقط . لكن سلوكها الواقعى يؤكد أنها لم تتجاوز مرحلة الطفولة بعد . فالرواية تحكى لنا قصة زوج يخون زوجته وعشيقة خائنة لزوجها . وابنة لا تستطيع الحفاظ على وفائها تجاه الرجل الذى تزوجته . هناك أيضا قصة هيلين التى لا تحب إلا من تتحكم فيه . ومودى التى لا تعى سوى الجزء الطفولى فى شخصية زوجها . وميلتون الذى تدفعه رغباته الحسية إلى الاعتماد على دوللى دون أن يشعر تجاهها بأية بادرة حب . وبيتون التى تبحث بجنون عن زوج يشبه أباها لإصابتها بعقدة اليكترا . بينما تكن لأمها كل أحاسيس الحقد والمقت .

هذا هو المناخ العائلى الذى تتحرك فيه شخصيات ستايرون الذى لا يضع حدا فاصلا بين الخير والشر . فربما تكون البراءة سببا فى كل هذا الفساد المستشرى ، وربما يكون الحب الزائد عن الحد . فكل شىء فى هذا العالم يزيد عن حده ينقلب إلى ضده . أوكما يقول ميلتون : إن العواطف الجامحة المبالغ فيها لابد وأن تؤدى إلى سوء التفاهم والصراع غير المتوقع . وإذا لم تكن هناك روح التسامح والغفران فإن الانتقام يحل محلها . وما دام الانتقام قد حل فلابد أن يأتى الموت فى أعقابه . لذلك كان من الطبيعى أن تنتحر بيتون فى نهاية الرواية ، لأن الروح العدمية تسيطر على الرواية من أولها لآخرها . وأهم خصائص العدمية أنها مذهب ينظر إلى الوجود نظرة ديناميكية ، فمعنى الحياة يكمن فى اللحظة التى تفصل بين سكرات موت العالم القديم وصيحات ميلاد العالم الجديد ، وبين الأنقاض والبناء الذى لم يكتمل بعد . ولا مناص للأديب العدمى من أن يكون على درجة عالية من الوعى الاجتماعى من أجل بلورة الجديد بكل إيجابياته وسلبياته دون محاولة التبرير أو التجميل .

لعل ستايرون من الروائيين الذين ينطبق عليهم قول إرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » : إن العدمية ليست مجرد إبراز البشاعة والقسوة والعنف والقبح . فهذه مهمة سهلة للغاية قد يتمكن من القيام بها أى شخص ذو إدراك سليم . لكن الأديب العدمى هو الذى ينفذ من خلال البشاعة والقسوة إلى إرهاصات الميلاد الجديد . وبهذا يوضح أن العدم هو الوجه الآخر للوجود ولا يمكن الفصل بينهما لأن معنى كل منهما يكمن فى الآخر . وإذا كنا نستمتع بالوجود أو نحاول الاستمتاع به والحرص عليه فعلى الأقل يجب ألا نخاف من العدم . بل إن معنى

الحياة نفسها يكمن فى التعرف عليه وليس فى تجاهله والهروب منه . هذه هى مهمة الأديب العدمى والتزامه تجاه عصره . وقد جسد ستايرون هذه الحقيقة فى نوعية العلاقة التى تربط الفرد بمجتمعه وبأسرته .

أما المستوى الثالث للصراع الدرامى بعد المجتمع والأسرة فيتمثل فى العلاقة التى تنشأ بين الفرد وبين كيانه الذاتى . من الواضح أن العلاقة العضوية بين الكيان الاجتماعى والكيان الذاتى للفرد تجعلها وجهين لعملة واحدة . فالحب هو الجحيم بعينه لأنه يتحول إلى مقايضة لشراء السعادة الشخصية لشقاء الآخرين ، أو أن يحب الإنسان دائما الشخص الذى لا يستحق الحب ولا يقدره . كل هذه العوامل المأسوية تتجسد فى المواقف الواحد بعد الآخر . فالفرصة الوحيدة المتاحة للإنسان هى فرصة ضائعة فى الوقت نفسه . ولا يجد الإنسان من يشكى إليه همه تعويضا عن الفرصة الضائعة . وتكون النتيجة أن تعيش بيتون – على سبيل المثال – طوال عمرها فى حوار داخلى مع نفسها لا ينتهى . هذه العزلة بكل رموزها المتعددة تصور لنا السجن الذى تعيش فيه بيتون مع شعورها بالإثم والذنب ، وتطلعاتها الطفولية إلى الحرية . وتتحول حياتها إلى تيار متدفق من الذكريات التى لا تهرب منها إلا بالموت .

بمقارنة ستايرون بالأدباء الأمريكيين الذين نشأوا مثله فى الجنوب الأمريكى ، نجد أن الصورة التى قدمها تختلف تماما عن صورة الجنوب فى أدبهم . لم يعد تلك الأرض البكر ذات المراعى الشاسعة والخصوبة العذراء ، والقطعان التى ترعى هنا وهناك فى نعاس وطمأنينة . فالإنسان فى رواياتهم يستخدم ألفاظا وتعبيرات أبطال العصر الإليزابيثى . يستيقظ مع الفجر ، ويقضى يومه فى انطلاق وقوة ، ويهرع إلى مخدعه مع غروب الشمس ، ويرتكب من المعاصى ما لا يؤنب ضميره أو يصيبه بالإحساس بالذنب والإثم . أما فى روايات ستايرون فالصورة مختلفة تماما . فهناك غموض مأسوى ممزوج بالتهكم المرير الذى يغلف التجربة الإنسانية فى محاولتها الهروب من الهاوية السحيقة . فهى رؤية خاصة بستايرون لأنه لم يحاول تقليد من سبقوه أو الخضوع للقوالب التى تميزت بها أعمالهم . هذا لا ينطبق فقط على المضمون بل ينطبق أيضا على الشكل بحكم العلاقة العضوية بينهما .

بالنسبة للشكل الفنى فإن ستايرون يضيق المساحة المكانية التى تتحرك فيها الشخصيات حتى يشتعل الصراع بينها ويصل إلى أبعد مدى له ، بينما لا توجد حدود للمساحة الزمنية التى تصور كل شطحات الشخصيات وذكرياتها المتداعية من الماضى . كان المؤلف مرتبطا ببطلته بيتون التى شكلت أفكارها وتصرفاتها العمود الفقرى للمواقف ، وذلك حتى لا يخرج عن الحدود الجمالية لشكله الروائى ، وخاصة أن الزمن فى الرواية ليس فى اطراد متسلسل وإنما يبدو متقطعا ومتناثرا ، والشخصيات لا تتكشف أمامنا من خلال تصرفاتها بقدر ما تتكشف من خلال الإطلال على ملامح ماضيها المختلفة (الفلاش باك) . بل إن التوغل يستمر فى ذكريات الماضى لدرجة أن الرواية تتحول فى أجزاء كثيرة إلى ذكريات داخل ذكريات من خلال خواطر متتابعة . فلا يمكن أن تصلح الحبكة التقليدية فى سرد العوامل التى أدت إلى مصير عائلة لوفتيس . فقد بدأت عوامل هذا المصير منذ ميلاد الشخصيات مما يعجز الروائى عن كتابة قصة شخصياته من المهد إلى اللحد .

بهذا الأسلوب الروائى لا يصبح عامل الزمن مجرد تابع حتمى لكنه سلبى بحيث يكتفى بتسجيل عملية ارتكاب الإثم والتكفير عنه ، بل يتحول إلى عامل نشيط وإيجابى يوحى ويتنبأ بمصير الشخصيات ولكن فى

غموض يحاكى الغموض الأزلى والأبدى الذى ينطوى عليه الكون ذاته . ومع تقطيع التسلسل الزمنى وتجنبه التتابع التقليدى تتوازى أحاسيس الشخصيات . وتتعارض مشاعرها بحيث تخلق نوعا من التعليق الفنى على بعضها البعض . فهناك معنى ثالث ينتج من التوازى والتعارض بين إحساسين أو موقفين لكل منهما معناه الخاص به . فالحياة أشمل وأكبر من أن تحتويها الشخصيات لأن الذى يحدث هو النقيض من ذلك تماما . أى أن الحياة هى التى تحتوى الشخصيات والمواقف . ولا يستطيع الروائى أن يبلور هذه الحقيقة إلا من خلال العلاقات المتعارضة والخطوط المتوازية التى تمتد بين الشخصيات المختلفة . أما التركيز على الشخصيات فى حد ذاتها فإنه يحيل الرواية من عمل فنى متكامل إلى مجرد ذريعة مؤقتة لتقديم هذه الأنماط .

لم تقتصر هذه المستويات المتعددة على خلق الشخصيات فقط . بل انتقلت إلى أسلوب السرد الروائى ذاته . فلا يربط ستايرون نفسه بضمير المتكلم أو الغائب فقط . بل ينتقل بين مختلف الضمائر حتى فى حالة المونولوج الداخلى لشخصياته . زاد هذا من حيرة القارئ الذى يتعين عليه أن يتسلح باليقظة الكاملة حتى لا تفلت خيوط الأحداث والمواقف من بين يديه . وأحيانا أخرى نرى الحدث الواحد من عدة زوايا متعددة تختلف باختلاف نظرة الشخصيات إليه . ولا مانع من أن يضيف الروائى نظرته الخاصة أيضا إلى ذلك . بل إن الروائى يمزج بين الواقع والوهم . أو بين الحقيقة والخيال بحيث تتلاشى الحدود التقليدية بينهما . فيطغى الليل فجأة على النهار . ويبتلع الظلام الضياء . وهذا يدل على أن ستايرون كان مؤمنا بأن الواقعية الفنية تختلف تماما عن الواقع الذى يحياه الناس . فالفن له قوانينه الخاصة به وعلى الأديب أن يستوعبها جيدا لتكون فى خدمة التشكيل الفنى لعمله . نجح ستايرون فى هذا إلى حد كبير ، والدليل على ذلك أنه حطم قيود المضمون المحلى الذى تناوله بالمعالجة الدرامية . وتخلص فى الوقت نفسه من إسار التسجيل المؤقت لأحداث مضت . بذلك أنتج أدبا لا يخضع لحدود المكان أو قيود الزمان وهذه هى السمة المميزة لكل أدب إنسانى ناضج .

٥٤ جيرترود ستاين | 54 Gertrude Stein

(١٨٧٤ - ١٩٤٦)

يرتبط اسم الأديبة الأمريكية جيرترود ستاين دائما بالتجديد وبكل ما هو طليعى فى الأدب بصفة خاصة والفن بصفة عامة ، فجعلت من نفسها راعية لكل أديب وفنان يحاول أن يتبع اتجاها لم يعرفه أحد من قبل مهما كان هذا الاتجاه فى منتهى الغرابة والشذوذ والغموض . ارتبط اسم جيرترود ستاين أيضا بالحياة الصاخبة التى لا تعرف لنفسها حدودا ، وكان الجنس من الملامح الأساس لهذه الحياة . لم تكن تعبأ بأى تقاليد أو معايير أخلاقية ؛ ولذلك اعتبرها كثير من معاصريها من المنحلين المنحرفين . نجد الغرابة نفسها فى كتاباتها وتلاعبها باستخدامات اللغة وألفاظها ؛ فقد كانت تحاول الوصول إلى المصادر الأولى للغة قبل أن تدخلها تعقيدات الحياة الحديثة . كانت تعتقد أن الوضوح الناصع الذى لا يحتمل اى لبس هدف كل كاتب ، لكنها لم تنجح إطلاقا فى تطبيق نظريتها هذه ؛ لأن كتاباتها -- سواء الشعرية أو النثرية - كانت فى بعض الأحيان نموذجا للفوضى والاضطرابات وانعدام المعنى ؛ كما نجد مثلا فى ميلها إلى التكرار الذى لا يضيف أى معنى إلى الجملة على حين تظن أنه يصل إلى لب الحقيقة ! تقول فى إحدى جملها التكرارية : « الزهرة هى الزهرة عندما تكون زهرة ! » .

ولدت جيرترود ستاين فى مدينة ألجينى بولاية بنسلفانيا . وتلقت تعليمها فى كلية راد كليف التابعة لجامعة هارفارد ، ثم انتقلت للدراسة فى كلية طب جون هوبكنز . ومنذعام ١٩٠٣ استقرت فى باريس التى سحرتها ، واعتقدت أنها المكان المناسب الذى تستطيع أن تمارس فيه حياتها كما تشاء ! وبالفعل ظلت بها إلى أن ماتت عام ١٩٤٦ . كان بيتها رقم ٢٧ فى شارع دى فليرو ملتقى الأدباء الفرنسيين والأمريكيين من كل حدب وصوب . فقد بدأ المد الأدبى الأمريكى المعاصر بخروج كثير من الأدباء من ولاياتهم للطواف بمختلف بقاع العالم للتزود بالمعرفة والخبرة . ولكن استقر المقام بمعظمهم فى باريس مثلما فعل هنرى ميللر وإيرنست هيمنجواى وشيروود

أندرسون وإزرا باوند : فمنذ مطالع القرن الحالى كانت باريس كعبة الفنانين والأدباء . وكان صالون جيرترود ستاين الأدبى أكبر دليل على هذه الظاهرة لدرجة أن بعض النقاد يعتقدون أن الملامح الأساس للأدب الأمريكى المعاصر تشكلت فى هذا الصالون الشهير .

بالطبع لم تكن جيرترود ستاين مجرد سيدة صالون أدبى ؛ كما أغرمت بذلك بعض سيدات المجتمع الفرنسى الأرستقراطى ، بل أصرت على أن تخوض فى معظم الاتجاهات الفنية والأدبية معتمدة فى ذلك على ثقتها المطلقة بنفسها ، وعلى خلفيتها الثقافية العريضة ، وعلى خبرتها ذات الجوانب المتعددة . فكما درست الأدب — تلقت تعلما طبيا . وكانت تلميذة نجيبة لوليام جيمس عالم النفس الشهير . بذلك جمعت بين دراسة وتشريح مخ الإنسان وبين السلوك النفسى الذى ينتج عن تكوينه بطريقة معينة . انعكست هذه الحصيلة الثقافية على أسلوبها الأدبى بحيث تميز بالجدة المبالغ فيها إلى حد الغرابة . وفشلت فى خلق جمهور عريض من القراء والمتذوقين . كانت شهرتها مدوية فقط بين المثقفين المغرمين بالتقاليع الجديدة وقلدها الكثير منهم فى كتاباته . ولكن فشلت هذه التقاليع فى التحول إلى اتجاهات فنية متكاملة وراسخة . وإذا كان لها أثر عملى فيكمن فى تحريكها الحياة الأدبية وفتح نوافذها على كل ما هو جديد بدون عقد أو حساسيات .

كان أول إنجاز حقيقى لجيرترود ستاين إنما هو دراستها التى استمرت فى كتابتها من عام ١٩٠٦ إلى ١٩٠٨ تحت عنوان « نشأة الأمريكيين » وفيها قدمت تحليلا نفسيا لمكونات الشخصية الأمريكية . ومنهجها الفكرى فى الحياة ، ولم تخف إعجابها بالعقلية الأمريكية التى لا تكاد تؤمن بالمستحيل . فى عام ١٩٠٩ كتبت « حياة ثلاثة من البشر » وفى عام ١٩١٥ « أزرار رقيقة » ثم نشرت كتاب « الإنشاء الأدبى كشرح للفكر » ١٩٢٦ . و« كيف تكتب ؟ » ١٩٣١ . و« ماتيس وبيكاسو وجيرترود ستاين » ١٩٣٣ . جمعت محاضراتها التى ألقتها فى أثناء وجودها فى الولايات المتحدة فى كتاب بعنوان « محاضرات فى أمريكا » عام ١٩٣٥ ؛ وكتبت دراسة تحليلية (للوحات) بيكاسو واتجاهاته عام ١٩٣٨ بعنوان « بيكاسو » ثم « برويزى وويلى » ١٩٤٦ . لم تشأ جيرترود ستاين أن تترك الموسيقى بدون أن تخوض فيها ، فكتبت أوبرا « أربعة من القديسين فى ثلاثة فصول » عام ١٩٣٤ ووضع ألحانها موسيقى أمريكى يدعى فيرجيل تومسون . جربت أيضا الكتابة للباليه فألفت باليه « باقة حفل الزواج » الذى وضع موسيقاه لورد بيرنرز الذى يعد أحد الأعمدة التى قام عليها باليه كوفنت جاردن الشهير .

أسلوبها الروائى :

حاولت جيرترود ستاين فى رواياتها محاولة لم تحدث من قبل ولن تحدث بعدها لاستحالتها ! عبر عن هذه الحقيقة إ . م . فورستر فى كتابه « ملامح الرواية » عندما قال : « من الواضح أن الحياة المحكومة بعنصر الزمن حياة كلها ذلة وضعة بحيث تبعث على تساؤلنا : هل يستطيع الروائى أن يمحو هذا العنصر من رواياته كما استطاع الصوفى أن يلغيه من تجاربه . وأن يضع مكانها بديلا حيا لها ؟

لقد حاولت روائية واحدة أن تلغى الزمن من أعمالها ولكنها فشلت فى محاولتها هذه فشلا ذريعا . وفشلها هذا يلقننا درسا مفيدا : لقد فاقت جيرترود ستاين إميلى برونتى . وستيرن . وبروست فى أنها حطمت ساعتها

وسحقتها ثم بعثرت أجزاءها على العالم مثل أشلاء أوزيريس . وهى لم تفعل هذا بدافع الشر ، ولكن لغرض نبيل ! كانت تأمل أن تخلص القصص من طغيان الزمن وأن تعبر فيه عن الحياة بالقيم فقط لكنها فشلت ؛ لأن القصصى إذا تخلص تماما من الزمن فلن يستطيع أن يعبر عن شيء إطلاقا ! يمكننا أن نلحظ الهاوية التى تنزلق إليها فى رواياتها الأخيرة : فهى تريد أن تلغى هذا الوجه من أوجه الرواية ، ذلك التتابع الزمنى ، وأنا أشفق عليها ؛ فهى لن تستطيع أن تفعل هذا دون أن تلغى التتابع بين الجمل ، وهذا لن يتيسر دون إلغاء الترتيب بين الكلمات داخل الجمل أيضا ، الأمر الذى يتحتم معه إلغاء ترتيب الحروف والأصوات داخل الكلمات ! لذلك فهى تقف على حافة الهاوية ولكن ليس هناك ما يدعو للسخرية فى تجربة مثل تجربتها ؛ فهذه المحاولة أهم بكثير من إعادة كتابة « روايات ويفرلى » مرة أخرى » .

ويؤكد ا . م . فورستر فى ختام تحليله لمحاولة جيرترود ستاين أن التجربة مقدر لها الفشل برغم هدفها الأصيل ؛ فالتتابع الزمنى لا يمكن تحطيمه دون أن يجرف فى حطامه كل ما سيحل محله . وستصبح الرواية التى تعالج القيم فقط غير مفهومة ولا قيمة لها ! ويبدو أنها حتمية فنية أن تقص الرواية علينا حكاية بطريقة ما ، لكن من الواضح أن جيرترود ستاين كانت تلهث وراء التجريب والإغراء مهما كانت النتيجة غير موفقة عمليا . أرادت أن تحدث ثورة فكرية وأدبية وفنية وأن تثبت للعالم الغربى العريق حضاريا أن أمريكا قادرة على ابتكار الحركات والاتجاهات الجديدة بالرغم من عمرها القصير فى الحضارة .

اهتمت جيرترود ستاين أساسا باللغة لكى تؤكد أن الأمريكيين قادرون على التعامل مع اللغة الإنجليزية على مستوى الإنجليز أصحابها الأصليين . وعندما كان إيرنست هيمنجواى وشيروود أندرسون يترددان عليها فى مطلع شبابهما للتزود بنصائحها وخبراتها كانت تقول لهيمنجواى : « عليك أن تمارس تدريبات لغوية مستمرة مع التركيز الدائم حتى تصل إلى جوهر اللغة ، وتصبح طوع قلمك ؟ » فنى رأيها أن السبيل الوحيد للتمكن من ناصية اللغة يكمن فى التركيز على استعمالاتها المتعددة سواء بالنسبة للألفاظ أو الجمل أو التراكيب المختلفة . فهى بالنسبة للكاتب والأديب مثل أدوات الحرفة التى يستخدمها الصانع فى حرفته» .

تأثر هيمنجواى بنصائحها إلى حد كبير ، ولكن كان تفكيره عمليا بحيث طوع اللغة ووصل بها إلى مستوى من البساطة والسلاسة بحيث يمكن أن يطلق على أسلوبه الروائى « السهل الممتنع » فهو يستطيع التعبير عن أروع الانفعالات المعقدة فى أبسط التراكيب اللغوية وأسلسها ! ويبدو أن مكانة جيرترود ستاين فى الأدب الأمريكى المعاصر قد رسخت فقط بسبب اتجاهاتها الثورية ، وتأثيراتها المتعددة التى مارستها على بعض أعلام الأدب الأمريكى المعاصر . أما أعمالها الأدبية فى ذاتها فلا يمكن أن تفسح لها هذه المكانة التى حصلت عليها ؛ لذلك اتجهت أساسا إلى كتابة سيرتها الذاتية حتى تظل تجربتها الفنية والحياتية حية للأجيال التالية ولا يهم إذا كان اسم البطلة مستعارا فى هذه التراجم ، لأنه من الواضح أن جيرترود ستاين وضعت فيها عصارة حياتها .

السيرة الذاتية لأليس ب . توكلاس :

من أهم كتب جيرترود ستاين فى الترجمة الذاتية كتاب « السيرة الذاتية لأليس ب . توكلاس » الذى كتبته عام **١٩٣٣** ، وقد استعارت اسم صديقتها بكى تختفى خلفه . تسرد فيه مراحل تطورها الأدبى والفكرى ، وقراءاتها الضخمة التى غطت تقريبا معظم فروع المعرفة الإنسانية وتجاربها المدرسية والأكاديمية فيما أسمته بالكتابة الأتوماتيكية ، ودراساتها السيكلوجية التى قامت بها تحت إشراف وليام جيمس . كما أن أخاها ليوستاين ناقد الفن الحديث ساعدها فى تهذيب ذوقها الفنى وخاصة بالنسبة للفنون التشكيلية . هذا يبدو بوضوح فى مجموعتها الضخمة من (اللوحات) العالمية . أثر هذا بدوره على أسلوبها الأدبى وحاولت أن تطبق فى رواياتها وأشعارها ما فعله صديقها الحميم بيكاسو فى لوحاته الشهيرة . كانت تؤمن بوحدة الفنون ، وأن الفنان الذى يغلق على نفسه أبواب نوع واحد من الفن – يحكم على نفسه بالإعدام ! فلابد له من روافد متنوعة من الفنون الأخرى ، لكى تثرى الفن الذى تخصص فيه . وكما كانت لوحات بيكاسو أعمالا إبداعية لا تمت إلى تقليد الحياة أو تصويرها فوتوغرافيا بصلة – كذلك كانت جيرترود ستاين تؤكد دائما أن اللغة التى يستخدمها الأديب فى كتاباته ليست تقليدا للأصوات أو الألوان أو المشاعر ، لأنها إبداع فكرى وخلق فنى قائم بذاته .

وعلى الرغم من استقرارها فى باريس منذ عام **١٩٠٣** حتى وفاتها عام **١٩٤٦** فإنها لم تفقد اعتزازها بأمريكيتها على الإطلاق ، بل كانت تعتقد أنها سفيرة الفكر الأمريكى إلى عاصمة النور . وكانت لها نظرية غريبة فى هذا المضمار وهى أن أمريكا هى أعرق وأقدم بلد فى العالم طالما أنها سبقت العالم كله حضاريا منذ مطلع القرن العشرين ! فالحضارة فى رأيها – لا تقاس بالقدم والكم ، لكنها تقاس بالانتشار والكيف . وليست هذه هى عقدة جيرترود ستاين وحدها ، بل عقدة الأمريكيين كلهم عندما يدركون أن جذورهم الحضارية لم تنبت منذ القدم على أرضهم ، لكنها قدمت مع المهاجرين من جميع أرجاء المعمورة ، وامتزجت لكى تشكل أحدث حضارة مادية عرفها الإنسان .

من الطبيعى أن يرفض الناشرون التعاون مع كاتبة مثل جيرترود ستاين بهذه الغرابة والشذوذ ، فحرص الناشر على جمهور القراء صادر عن حرصه على رأس ماله ولا يمكن أن يفرط فيه بوضع نفسه تحت رحمة شطحات جيرترود ستاين ! لكنها لم تيئس ودخلت فى معارك متعددة مع ناشرين كثيرين . وكانت تعلل عدم إقبال الناشرين عليها بأن عبقريتها لا يمكن أن يدرك أبعادها هؤلاء الناشرون ! وطالما قالت عن نفسها إنها المحور الذى يدور حوله الأدب الحديث كله ، وأن شهرتها انحصرت فقط بين دوائر المثقفين ، لأنها لم تفكر فى يوم من الأيام أن تكتب لدغدغة غرائز رجل الشارع ! من هنا جاءت فكرتها التى تقول : إن « اللغة تَكُون ولا تصف » فالكاتب الذى يعجز عن إيجاد الجديد والغريب بل الشاذ من الأفكار والمشاعر عليه أن يكسر قلمه ويبحث عن مهنة أخرى تناسب عقليته التقليدية ! وكلما تقدمت السن بجيرترود ستاين كانت تتوغل فى التجريب والإغراب . لذلك تعد قصصها الأولى من أمثال « الأشياء كما هى » عام **١٩٠٣** – لكنها نشرت بعد وفاتها كذلك قصة « حياة ثلاثة من البشر » عام **١٩٠٥** – نشرت عام **١٩٠٩** – تعد من أفضل قصصها وأسلسها لأن تنظيم المعانى

والأفكار والألفاظ كان الطابع المميز لها .

لكن الإغراب بدأ فى كتابها « نشأة الأمريكيين » الذى قدمت فيه دراسة شبه موسوعية للكيان النفسى والعقلى لأمتها . وجدت جيرترود فى المضمون الضخم فرصة لإبراز كل اتجاهاتها فى التجريب اللغوى والإغراب الفكرى ، ولإظهار براعتها فى التحليل النفسى ، وتتبع كل الدوافع الخفية واللاواعية المتحكمة فى الشخصية الأمريكية . وقد بدا القارئ مبهورا ومذهولا أمام هذا العالم الغريب المتشابك ، لكن مع توغله داخل الصفحات تحول الإنبهار والذهول إلى عدم استيعاب لما يقرؤه ، مما أدى به إلى الشعور بالإجهاد والملل وإلقاء الكتاب جانبا فى النهاية ! أدركت جيرترود هذه الحقيقة فى مرحلة متأخرة وحاولت أن تجعل من حاستها النقدية رقيبا على شطحاتها اللغوية حتى تلتزم فى كتاباتها بأكبر قدر ممكن من البناء والتنظيم . فالانسياب اللغوى والتدفق الفكرى ميزتان إذا أحسن استغلالها فى حدود الأدوات المنظمة لها من أجل بناء متناسق يسهل إدراكه وتذوقه . لكن المحصلة النهائية لإنجازات جيرترود ستاين لم تكن لمصلحتها . فعلى الرغم من ضخامة إنتاجها الأدبى والنقدى الذى طبعته جامعة ييل فى ثمانية مجلدات ، فإن مكانتها فى الأدب الأمريكى المعاصر ستظل قائمة فقط بفضل كتابيها فى السيرة الذاتية : « السيرة الذاتية لأليس ب . توكلاس » و « السيرة الذاتية لكل إنسان » ١٩٣٧ . فى هذين الكتابين نجد كل مواهبها الأدبية من تلاعب بالأفكار إلى سرعة البديهة ، إلى كشف آفاق جديدة فى اللغة والفن والحياة ! فقد كانت حياتها الشخصية المثيرة والخصبة نموذجا لهذه الاكتشافات المتتابعة .

وإذا كانت معايير النقد الحديث تحتم الاهتمام بالأعمال الأدبية للكاتب بصرف النظر عن حياته الشخصية وميوله الذاتية – فإنه من الصعب تطبيق هذه المعايير على جيرترود ستاين . كانت حياتها الشخصية فى أحيان كثيرة أهم من إنجازاتها الأدبية ؛ لذلك ستظل فى تاريخ الأدب الأمريكى من الشخصيات التى أثرت فى جيلها والأجيال التى تلتها وليست من الشخصيات التى أنتجت : فعلى الرغم من سلاسة نثرها وبساطته فإن التدفق الجامح للتراكيب اللغوية المستحدثة جعله يبدو معقدا للقارئ العادى على الأقل . كان من الصعب التفريق بين نثرها فى قصصها وشعرها فى قصائدها . ويبدو أثرها واضحا فى غرام أدباء الخمسينيات فى أمريكا بمزج النثر بالشعر حتى يستفيد كل منهما بإمكانات الآخر التعبيرية ، بل أصبح هذا المزج فيما بعد سمة من سمات الأدب العالمى المعاصر . بذلك أثبتت جيرترود ستاين أن الأدباء الأمريكيين المحدثين قادرون على التأثير فى اتجاهات الأدب فى بلاد الحضارة العريقة .

55 جون ستاينبك John Steinbeck 55

(١٩٠٢ - ١٩٦٨)

يعد جون ستاينبك من الروائيين الأمريكيين المعاصرين الذين استطاعوا نقل البيئة الإقليمية الأمريكية لكى يتذوقها القارئ العالمى من خلال قوالب وأشكال روائية مبتكرة . لم يكن ارتباطه بالبيئة المحلية سببا و إنغلاقه على نفسه فنا . وكتابته لروايات لايتذوقها إلا القارئ الأمريكى . فقد رأى العالم كله من خلال مدينة مونتيرى الصغيرة و كاليفورنيا . لذلك فالقارئ يتتبع أبطاله وشخصياته و صراعهم مع ظروف البيئة المحلية . كما لو كان متتبعا لصراع الإنسان القدرى مع أحوال الكون والوجود ! هذا الاتجاه الإنسانى الأصيل أهله للحصول على جائزة بوليتزر الأدبية الأمريكية عام ١٩٤٠ وبعدها بعشرين سنة فاز بجائزة نوبل العالمية و الأدب عام ١٩٦٠ . لكن تحمسه لكل ماهو أمريكى جعله يتورط و خطأ فاحش و أخريات أيامه كاد أن يشوه صورته الإنسانية والعالمية المشرقة : فقد دعته وكالة المخابرات الأمريكية لزيارة فيتنام عام ١٩٦٧ لرؤية الجنود الأمريكيين وهم يخوضون معركتهم الخاسرة ضد الوطنيين الفيتناميين وكان التورط الأمريكى و فيتنام و طريقه إلى بلوغ القمة . واستقل ستاينبك طائرة من طائرات السلاح الجوى الأمريكى لمشاهدة إحدى الطلعات الجوية ضد مراكز الفدائيين الفيتناميين وعاد بعدها ستاينبك ليصف هذه الطلعة ويقول : إن أصابع المقاتل الجوى الأمريكى على مفاتيح إسقاط القنابل كانت مثل أصابع عازف البيانو الماهر الذى يعزف أعظم كونشرتو و العصر الحديث ! وبالطبع ثارت كل الأقلام المتحررة ضد ستاينبك و جميع أنحاء العالم . ومع هذا فنحن لانستطيع أن ننكر مكانة ستاينبك الأدبية بسبب تصريح أهوج ألقاه و أخريات حياته !

ولد ستاينبك عام ١٩٠٢ و كاليفورنيا التى لم تفارق صورها ذهنه طوال حياته الأدبية مما جعلها تشكل الخلفية الوصفية لكل رواياته . وهى الخلفية التى لم تكن مجرد نسيج زخرفى . بل كانت ذات تأثير فعال و تفكير شخصياته وسلوكها . بمعنى آخر كانت كاليفورنيا المضمون الرئيسى الذى استمد منه ستاينبك مادة كل رواياته .

يبدو أن ستاينبك لم يكن يهدف بصفة متعمدة لكى يشتغل بحرفة الأدب ، فقد تلقى تعليمه بجامعة ستانفورد ، واشتغل بعدة حرف ووظائف متواضعة قبل أن يشرع فى شق طريقه كروائى . ومن الممكن أن نقول : إن إلحاح إحساسه العميق بكاليفورنيا عليه ربما اضطره إلى التعبير عن نفسه أدبيا ، فاكتشف موهبته الأدبية التى أثبتت وجودها فى معظم الأعمال التى كتبها بعد ذلك . هذا بالإضافة إلى فشله فى معظم الأعمال التى أسندت إليه ، ومنها وظيفة مراسل صحفى فى نيويورك . كل هذه العوامل ساعدت على دفعه إلى حرفة الأدب التى وجد فى نفسه ميلا خاصا إليها

بدأ ستاينبك حياته الأدبية بكتابة رواية «كأس من ذهب» عام ١٩٢٩ وكانت تدور حول حياة السيرهنرى مورجان القرصان البحرى الشهير الذى دوت شهرته الآفاق فى القرن السابع عشر . لكن هذا الاتجاه الذى يستمد مضمونه من التاريخ لم يستمر بعد ذلك فى روايات ستاينبك المتعاقبة التى استمدت مضمونها من صراعات الفلاحين والأجراء الكادحين فى منطقة كاليفورنيا وهى الروايات التى اكتسبت شهرة عالمية ، ولاقت نجاحا كبيرا مماجعل اسم ستاينبك يلمع بين أسماء إيرنست هيمنجواى ووليام فوكنر وف . سكوت فتزجيرالد .

الإنجازات الروائية :

بدأت سلسلة الإنجازات الروائية لستاينبك برواية « تورتيلا فلات » التى كتبها عام ١٩٣٥ وفيها يصف حياة الفلاحين الذين يستوطنون مدينة مونتيرى بكل ماتحمله هذه الحياة من مباهج وعبرات ، وآمال وآلام ، وضحكات ودموع . يشكل التهكم المرير الهادئ النغمة المميزة للرواية بصفة عامة ؛ ويتميز السرد الروائى بنوع من الانسيابية التى تمزج الشخصية بالخلفية وحلاوة الحياة بمرارة الصراع فى وحدة فنية من ابتكار ستاينبك . فهو لايتقيد بالأشكال الروائية التى سبقته بل يترك الرواية بين يديه تشكل نفسها بنفسها ، لذلك فمن الصعب العثور على انحناءات بارزة أونتوءات حادة فى الشكل الفنى لروايته مماجنبها بعضا من الافتعال والتصنع برغم التدخل الشخصى للكاتب بتعليقاته التى ضاعفت من إحساس القارئ بوجهــة نظر الروائى وتعاطفه مع الفلاحين الكادحين من خلال إدارته للحوار . وتطويره للشخصيات ، وهى شخصيات عادية جدًّا برغم بذور البطولة المأسوية الكامنة داخلها .

يقول ستاينبك فى تقديمه لرواية «تورتيلافلات» : إنه يهدف إلى تسجيل سلسلة من القصص التى تدور حول بطله دانى ورفاقه على حقيقتها قبل أن تنتشر انتشارا كبيرا . وتؤخذ فيما بعد على أنها أساطير صرفة ! كانت مأساة بطله أنه يجسد مباهج عدم تحمل المسئولية . لذلك يقدم ستاينبك من خلاله صورة واقعية لبطل مزيف ، لكنه لاينتمى إلى هالة أبطال الأساطير القديمة البراقة . وبطل ستاينبك ليس مزيفا فقط ، لأنه محدود القدرة والكفاءة بل لأنه عاجز أيضا عن إدراك أوجه النقص التى تعتور كيانه هذه السمة المأسوية تطغى على الرواية كلها برغم روح الفكاهة التى تبدو فى الظاهر ! فهى ملحمة تدور حول هزيمة الإنسان الفوضوى الذى لايخضع لقانون الحياة ونظامها . والشىء الذى لايتغير يموت ، وهذا المبدأ ينطبق على المجتمعات ، كما أنه ينطبق على الأفراد ؛ فلاوجود فى هذه الحياة للإنسان اليائس المستكين الذى يحاول أن يفلسف التواكل على أنه مذهب

أصيل من مذاهب الحياة !

في عام ١٩٣٦ كتب ستاينبك رواية «المعركة المشكوك فيها» فكانت سببا في حيرة شديدة أصابت النقاد . لأنها تختلف في منهجها الروائي اختلافا بينا وروايات ستاينبك السابقة عليها . وعلى الرغم من أنها تصف دور المحرضين الشيوعيين في إضراب زراعي فإنها لاتعد رواية تقدمية يسارية بالمفهوم العقائدي ، فهي لاتمجد بطولات البروليتاريا ، بل إن ستاينبك نفسه يصر على أنه لم يقصد من روايته أن تكون منشور دعاية ساذجة . لأنها لاتدور أساسا حول الإضراب الذي يعد مجرد مسألة ذات أهمية عابرة ، أوأهمية محلية لاغير . كما أنها ليست عملا يبحث عن الحلول للمشكلات التي تتناولها بالسرد الروائي .

يقول الناقد وارين فرنش في كتابه عن جون ستاينبك : إنه ربما أسيء فهم رواية « المعركة المشكوك فيها » لأنها أول رواية طويلة لستاينبك كتبت بأسلوب موضوعي بسيط واضح ، ذلك الأسلوب الذي أتقنه في قصصه القصيرة في مجموعة « المهر الأحمر » والذي استخدمه في أغلب رواياته الهامة فيما بعد . تمتاز الرواية بخلوها التام من تعليقات المؤلف ، إذ أن ستاينبك قدم وجهة نظره بأسلوب أكثر صرامة وفنية وإحكاما من الأسلوب الذي استعمله في رواياته السابقة . فالقارئ لايرى ولايسمع إلاما يراه ويسمعه جيم نولان منذ اللحظة التي يقرر فيها أن يقدم خدماته للشيوعيين حتى وفاته وعلى الرغم من أن الأضواء تسلط أحيانا على قطاعات مختلفة من الفلاحين المضربين عن جمع الفاكهة ، فإن جيم لايغيب مطلقا عن مسرح الأحداث .

وستاينبك من الروائيين المؤمنين بكرامة الفرد وإنسانيته . لذلك فموقفه ضد الشيوعية واضح في الرواية . ويفصح عنه من خلال حديث الطبيب بيرتون مع جيم عندما يقول له : إنك لاتستطيع أن تبني الشيء العنيف إلابالعنف ! وبيرتون طبيب يتطوع لمساعدة المضربين . وهو أكثر الشخصيات المثيرة للإعجاب في هذه الرواية . ولايصعب على القارئ ملاحظة تعاطف الروائي معه .

يرى ستاينبك أن المحرضين لايميلون إلى العنف فقط . بل إنهم يرفضون أي تفكير منطقي في المعنى الحقيقي الذي ينطوي عليه موقفهم ، ذلك يتضح في قول بيرتون لجيم : إنكم جميعا تغضبون عندما يصل إلى مسامعكم أي سؤال . ويرى ستاينبك أيضا أنه يتحتم على رواد الفكر أن يكونوا قادرين على إدراك حقيقة الأهداف الثورية التي يسعون إليها من أجل تغيير المجتمع . ولكن الشيوعيين في كل روايات ستاينبك على عداء متواصل مع التفكير المنطقي مثلما نجد في شخصية بنجي في رواية « إلى إله مجهول » وداني في « تورتيلا فلات » وجيم في «المعركة المشكوك فيها» ، لايقف ستاينبك ضد الشيوعية فقط ، بل ضد كل شكل من أشكال التعصب للفكرة الحزبية المجردة التي تنتهك الكرامة الإنسانية وأية معركة يخوضها المتعصبون هي « معركة مشكوك فيها » .

عن الفئران والرجال :

في عام ١٩٣٧ كتب ستاينبك رواية «عن الفئران والرجال» وهي تدور حول حياة اثنين من فلاحي الأرض الأجراء : ليني الفلاح الأبله ذي البنية القوية والهائلة . وصديقه جورج الذي نذر نفسه لرعايته . تعد رواية «عن الفئران والرجال» التحفة الأدبية التي جلبت المال والشهرة والتقدير لستاينبك . فهي الرواية

التى وجد فيها ستاينبك الشكل الذى كان يكافح فى سبيل الوصول إليه . وهو الطريقة الموضوعية لسرد الروائى . وهى فى الحقيقة مسرحية وضعت فى قالب روائى . وامتازت بالكمال الفنى فيما يختص بالبناء ذى السرد المركب الذى لانلاحظه بوضوح فى روايات ستاينبك وقصصه السابقة .

على الرغم من الأحداث المأسوية التى نقابلها فى « عن الفئران والرجال » فإنها ليست مأساة بالمفهوم التقليدى . فهى ملهاة تدور حول انتصار إرادة البقاء التى لايقف أمامها حائل . بمعنى أنها لاتجسد هزيمة الإنسان فى مواجهة الطبيعة التى لاترحم . لكنها تقص حكاية الإنسان المنتصر دائما على الطبيعة برغم آلامه المبرحة . هذه الآلام مصدرها إصرار الإنسان على ارتباطه بأحلام العظمة وتميزه على غيره من البشر . يوضح الناقد بيتر ليسكا فى كتابه « عالم جون ستاينبك الكبير » أن رواية « عن الفئران والرجال » تتناول فارسا من طبقة أدنى . وشخصا تحت الرعاية يشتركان فى حلم لايمكن أن يتحقق لافتقاد الشخص الأخير إلى المقدرة العقلية التى تجعله يدرك مدى قوته وثباته فى مواجهة الإغراء . ومن السهل للقارئ أن يلحظ حاجة ليني الواضحة إلى جورج . كما يلحظ حاجة جورج إلى ليني وإن كانت أقل وضوحا فإنها لاتقل عنها شدة . يقول جورج فى حكمه الصريح على نفسه : « لست على قدر كبير من الذكاء وإلا فاقمت بتعبئة الشعير فى الركائب لقاء خمسين دولار بالإضافة إلى الإقامة الشاملة . ولوكنت على قدر محدود من الذكاء لكنت الآن من أصحاب المزارع الصغيرة » .

من الواضح أن جورج فى حاجة إلى ليني لسبب آخر غير مجرد تبرير فشله الشخصى : فجورج لايقوم على حماية ليني ورعايته . وإنما يوجهه ويسيطر عليه فقط ! إن ليني لايتكلم إلا باذن من جورج ! ولاشك فى أن جورج يسيطر على ليني لكى يحميه من ارتكاب أفعال لايمكن أن يكون مسئولا عنها بسبب قصوره العقلى . لكن جورج ليس بالراعى الذى يكرس حياته كلها فى التفكير من أجل غيره بل إنه يكتسب الإحساس بقوته الشخصية من إصدار الأوامر إلى ليني .

أما رواية «أعناب الغضب» التى كتبها ستاينبك عام ١٩٣٩ فتمثل قمة تعاطفه الإنسانى والفنى مع مأساة الأخير الذى يعمل فى أرض لن تعود عليه بأية منفعة شخصية . فهى ملحمة تجسد حياة عائلة مهاجرة من فلاحى أوكلاهوما وهروبها من الظروف القاسية التى فرضت عليها البحث عن الأرض الموعودة التى تعلقت بها أمالها لكن خيبة الأمل كانت فى إنتظارها أيضا فى تلك الأرض الموعودة فى كاليفورنيا . ونظرا للواقعية الساخنة التى كتبت بها الرواية فقد أثارت جدلا كبيرا بين النقاد الذين طالما قارنوها برواية «كوخ العم توم» الشهيرة . لكن بعضهم إتهمه بالإسراف فى الرومانسية العاطفية ، وبالمبالغة فى الواقعية الميلودرامية .

والجدل الذى أثارته هذه الرواية لايرجع فقط إلى مضمونها المثير . لكنه يرجع أيضا إلى شكلها غير التقليدى . فقد أزعجت الفصول الاعتراضية أوالمتداخلة القراء الذين تعودوا الشكل التقليدى للسرد . أما النقاد الذين يهتمون بالوحدة العضوية للقصة فلايمكن أن يرحبوا بطريقة ستاينبك فى تقطيع أوصال السرد الرئيسى بإدخال أجزاء لاتضيف شيئا مباشرا وجديدا إلى قصة آل جود ! ولكن يجب ألانأخذ الموضوع بهذه البساطة . لأننا إذا تعمقنا فى البناء الدرامى للرواية فلن نجد أى انحراف فى هذه الفصول المتداخلة عن مجرى السرد الرئيسى . يحلل الناقد بيتر ليسكا فى كتابه « عالم جون ستاينبك الكبير » المنهج الدرامى الذى يربط الفصول

المتداخلة بالأحداث الرئيسية فى قصة آل جود ، فيقول : إنها أسلوب لتكرار تفاصيل معينة بعناية مرسومة ومقصودة وليس مجرد تكرار للموضوعات العامة فقط . فكل فصل من فصول آل جود يتزاوج هو والفصل المتداخل الذى يسبقه . ويوضح كلاهما الموقف نفسه فيتناول أحدهما الظروف بوجه عام . ويتناول الآخر التأثير الذى تمارسه هذه الظروف على آل جود بصفة خاصة .

أما المقارنة التقليدية بين « أعناب الغضب » و « كوخ العم توم » فتدل على سوء فهم لكلا الروائيين. فعلى الرغم من ان كلا من هاربيت ستو وجون ستاينبك قد حاول إثارة القراء ضد شرور فى المجتمع بالفعل فقد اتخذ كل منهما مواقف مختلفة تمام الاختلاف فى مواجهة هذه الشرور ووسائل علاجها الصحيحة . نادت هاربيت ستوبشورية ملتهبة إلى الغاء نظام الرق الفاسد . لأنها كانت تعتقد – كما أوضحت فى خاتمة الرواية – أنه نظام فاسد فى جوهره ويتحتم القضاء عليه . أى أنها كانت تحض مباشرة على الفضيلة ، وقصدت بذلك إلى تهديد الذين أمعنوا فى مخالفة التعاليم المسيحية بعقاب سماوى . أما ستاينبك فكان كثير الشك فى دور الفنان الذى يقوم بالوعظ والإرشاد والتوجيه والتهديد لقرائه ، لذلك فهو يتبع طريقا مختلفا ، ولايهاجم النظام القائم . لأن الثورة الجذرية فى نظره ربما أتت بنتائج مناقضة تماما للأهداف التى قصدت إليها . فهو يؤيد الإصلاح والتغيير السلمى والتدريجى مع النظر إلى أن البقاء دائما للأصلح .

أفول القمر :

فى عام ١٩٤٢ نشر ستاينبك أول رواية له تتخذ من الحرب العالمية مضمونا لها . وقد أثارت رواية « أفول القمر» ضجة قد تزيد عن تلك التى أثارتها «أعناب الغضب» ، من قبل ، وهاجمها بعض النقاد من أمثال جيمس ثيربر على أساس أن شكلها مصاب بالتصنع والافتعال . وأن مضمونها زاخر بمهادنة النازية ! ولكن عندما انتهت حمى الحرب واستقرت الآراء الموضوعية أجمع النقاد على أن رواية « أفول القمر » كانت فاشلة إلى حد ما كدعاية سياسية وكرواية فنية على حد سواء . لعل شهرتها ترجع إلى روح الحرية التى تسرى فيها . والتى تثير إعجاب كل المفكرين الأحرار .

كانت رواية « أفول القمر » قد ألفت لكى تمسرح مباشرة مثل رواية « عن الفئران والرجال » . ومع ذلك فإنها تفتقر إلى الإحساس بالحركة الحتمية الكاسحة فى مواجهة كارثة عاتية لاتمكن مقاومتها . وهو الإحساس الذى تميزت به روايات ستاينبك السابقة . إننا نشعر بشخصية عظيمة واحدة هى شخصية العمدة أوردن الذى يزداد هيبة ويتحرك بعظمة نحو مصير لايستحقه . ومع ذلك فإن الكاتب لايركز عليه إلانادرا . لعل الخطأ الفنى الذى ارتكبه ستاينبك تركز فى فشله فى أن يوائم بين لغزى الذى يرمى إليه وبين الحبكة . فإذا طبقنا منهج ١٠١ . ريتشاردز فى النقد فإن ستاينبك فشل فى خلق العلاقة العضوية بين الوسيلة التى تتمثل فى السرد وبين المضمون أوالرسالة التى يريد الكاتب أن يوصلها إلى القارئ .

فى عام ١٩٤٤ كتب ستاينبك رواية «كانيرى رو » التى قال عنها للناقد بيتر ليسكا : إنه كتبها كمهرب له من حالة الانقباض التى كان يعانى منها بسبب الحرب . لكن ليس من المفروض أن نأخذ كلام ستاينبك على

علاته لأنه من السخف أن نخلط بين روايته هذه ذات الأسلوب الساخر المتقن وبين الآلاف من روايات الهروب الساذجة التى كتبت خصيصا لتنشر مسلسلة فى المجلات ، ولتريح أعصاب القراء ، وتؤكد لهم أن الدنيا مازالت بخير برغم أهوال الحرب التى مازالت مشتعلة على قدم وساق . وقد أطلق ستاينبك نفسه على روايته تعبيرا ذا دلالة محددة عندما قال عنها : إنها قطعة شهية المظهر وسامة المخبر ! : أى أنها رواية جادة تحمل فى طياتها رسالة موجهة إلى عالم سقط فى براثن أخطائه وخطاياه .

لكن اهتمام ستاينبك البالغ برسالته الموجهة إلى القراء من خلال روايته أصاب البناء الدرامى لها بثغرات وفجوات شوهت كثيرا من جماله وتناسقه . فكان من السهل على القارئ ملاحظة الجهد الذى بالغ ستاينبك فى القيام به لإبراز هذه الآراء . والعجيب أنه لم يهتم أحد - سواء من النقاد أو القراء - بهذه الآراء التى اعتبرها ستاينبك الهدف الأساسى من روايته . وهى الآراء التى لاتعدو أن تكون تلخيصا للاتهامات التى وجهها من قبل إلى المجتمع فى رواياته الأولى ؛ فهو يهاجم دائما رغبة الإنسان الملحة فى الحصول على المكانة الاجتماعية المحترمة ؛ لأنها رغبة غالبا ماتدفع الإنسان لكى يلهث لاغتصاب استقرار غير طبيعى لحياته ، وفى أثناء هذا تسيطر القسوة الوحشية على فكره وسلوكه تجاه الآخرين ! يبدو هذا واضحا فى «كانيرى رو» عندما يقول دوك بطل الرواية لأحد ضيوفه « قد يبدو من الغرابة والشذوذ بالنسبة لى أن الصفات التى نعجب بها فى الناس - وهى الطيبة والكرم والصراحة والأمانة والفهم والإحساس - صفات ملازمة للفشل فى نظامنا الاجتماعى ! وأن تلك الصفات التى نمقتها مثل القسوة والجشع وحب التملك والضعة وتمجيد الذات والمصلحة الشخصية إنما هى من خصائص النجاح بلامنازع ! وبينما يعجب الناس بالصفات الأولى فإنهم يلهثون وراء ثمار الأخرى ! » .

تلك هى التنويعة الرئيسة فى معظم روايات ستاينبك . إنه يركز على هذا التناقض الساخر الذى تنهض عليه الحياة الإنسانية . فالإنسان فى نظره حيوان زاخر بالتناقضات الفاضحة وخصوصا عندما يدعى الإعجاب بشىء ثم يسعى إلى الحصول على شىء آخر مختلف تماما . لكن الحياة لاترحم الإنسان عندما يرتكب هذه الحماقات والتناقضات . فإذا بحثنا عن الصراع والإحباط والفشل الذى يصيب الإنسان فسنجد أنه يتمثل بمنتهى الوضوح فى التناقض بين مايقوله وبين مايفعله .

جرب ستاينبك مرة أخرى فى « كانيرى رو » طريقة مركبة فى السرد الروائى . وعلى الرغم من الحفاوة البالغة التى قوبلت بها من جمهور القراء على أساس أنها إحدى كلاسيكيات الكوميديا الأمريكية الحديثة - فإن ستاينبك لم يكن راضيا . لأن أحدا لم يدرك حقيقة الحرفية الفنية التى كتبت بها . فقد اعتبرها الجميع مجموعة من الأحداث المسلية والطريفة غير وثيقة الصلة العضوية . وربما كان هذا الظن يرجع إلى بناء الرواية المحير الذى لايحتوى على الحبكة الروائية التقليدية : فالمحاولات التى قام بها عدد من سكان كانيرى رو . فى مونتيرى بكاليفورنيا ليكرموا دوك - صاحب معمل ويسترن البيولوجى - بإقامة حفلة له ، قد وفرت عمودا فقريا للرواية لم يدركه القراء . لأن القصة الأساس لاتتمشى مع حركة الحبكة التقليدية فى ارتفاعها البطئ نحو قمة العقدة ثم انخفاضها السريع نحو الخاتمة . فى كانيرى رو . تتوقف الحبكة من آن لآخر عن طريق الفصول المتداخلة التى تعلق على الحركة كما وجدنا من قبل فى « أعناب الغضب » .

يضيق بنا المجال للتعرض لكل روايات ستاينبك وقصصه القصيرة من أمثال « مراعى السماء » عام ١٩٣٢ . و « إلى إله مجهول » . و « المهر الأحمر » ١٩٣٣ . و « الوادى الطويل » ١٩٣٨ . و « الأتوبيس الطوالى » ١٩٤٧ . و« الوهج المتألق » ١٩٥٠ . و « شرق عدن » ١٩٥٢ . و « الخميس العذب » ١٩٥٤ . و « شتاء سخطنا » ١٩٦١ . لكن ماتقدم من تحليل سريع يمكن أن يلقى أضواء على هذه الأعمال وخاصة أن منهج الكاتب لايتغير كثيراً من عمل إلى آخر وإلا فقد أسلوبه المتميز وشخصيته الفنية المتفردة . وكان ستاينبك من الروائيين ذوى الأسلوب الذى يمكن التعرف عليه من أول صفحة من صفحات رواياته .

56 Harriet Beecher Stowe هاريت بيتشرستو ٥٦

(١٨١١ - ١٨٩٦)

هاريت بيتشر ستو روائية أمريكية استطاعت أن ترسخ مكانتها فى الأدب الأمريكى بفضل واحدة فقط من رواياتها التى مازالت تقرأ حتى الآن . وأكدت فى الوقت نفسه خلود صاحبتها فى هذا المجال . هذه الرواية هى «كوخ العم توم» التى نشرت مسلسلة لأول مرة عام ١٨٥١ ، ثم فى كتاب فى العام التالى . وقد حازت شهرة عالمية ، وتركت أثرا كبيرا فى الفكر الإنسانى فى النصف الثانى من القرن الماضى لدرجة أنه عندما زارت مسز ستو إبراهام لنكولن فى البيت الأبيض ، قال لها الرئيس الأمريكى فى مزيج من المزاح والجدية إن الرواية كانت السبب المؤدى إلى الحرب الأهلية . أثبتت لأهل الشمال أن الرق نظام يتنافى مع أبسط المبادئ الإنسانية . أما الجنوب فكان ينضح بالكراهية للرواية ولصاحبتها . ولم يحدث من قبل أن أثرت رواية فى تفكير الناس وسلوكهم كما فعلت هذه الرواية التى تعد جزءا حيا من التراث الأمريكى ، والتى ترجمت إلى عدد لايحصى من اللغات .

ولدت هاريت بيتشرستو فى مدينة ليتشفيلد بولاية كونيتكت لأحد رعاة الكنيسة المشهورين . كما تزوجت أيضا من كاهن له مكانة مبجلة بين رجال الدين . كانت حياتها الفكرية قد أصيبت بانفصام لعدة سنوات بسبب إعجابها بالفلسفة التطهرية «البيوريتانية» وفى الوقت نفسه رفضتها لقسوتها وصرامتها . ولم يحدث أن انقادت وراء الجو المحافظ الذى عاشت فيه . بل احتفظت باستقلالها الفكرى الذى أدى بها إلى ولوج عالم الأدب الصاخب بكل التيارات الفكرية المتعارضة . تحول هذا الاستقلال إلى نوع من الثورة الفكرية التى بلغت قمتها فى «كوخ العم توم» . لكن لم تخل الرواية من ثغرات تاريخية ، ونتوءات اجتماعية ، وأخطاء فنية ؛ بل إن بعض النقاد قال : بأن الروايات الأخرى التى كتبتها مسز ستوترتفع درجات كثيرة عن «كوخ العم توم» إذا ماقورنت بها من الناحية الفنية . وقد حازت أعمالها الأخرى على الإعجاب والاحترام على أساس ريادتها فى مجال الأدب الإقليمى المحلى الذى يحاول الخروج بقضاياه الإنسانية إلى المجال العالمى . ويقال : إن هذه

الروايات من أفضل ماكتب عن ولاية نيو إنجلاند . ومع ذلك لم تحصل على أية شهرة . فالقارئ العادى لم يسمع مثلا عن رواية « إغراء الكاهن » ١٨٥٩ . أو « أهالى المدينة القديمة » ١٨٦٩ .

عندما بلغت هاربيت الثالثة عشرة من عمرها اصطحبتها أختها إلى مدرسة البنات . وفى العام التالى أثبتت جدارتها العملية وإستطاعت القيام بتدريس الفلسفة الاخلاقية فى نفس المدرسة . فى عام ١٨٣٤ كتبت أول قصة لها وحازت جائزة فى مسابقة للقصة كان إدجار آلان بو من المشتركين فيها . كانت القصة بعنوان « العم لوط » ونشرت فى مجلة «وسترن» الشهرية . وفى عام ١٨٣٥ عندما كانت تقوم بالتدريس فى سينسناتى نشرت كتابا فى الجغرافيا . وفى العام التالى تزوجت من كالفن ستو فأصبح اسمها هاربيت بيتشر ستو . بعد أن كان هاربيت بيتشر فقط . لعب زوجها دورا هاما فى حياتها عندما أدرك قيمة موهبتها الأدبية . وحثها على الاستمرار فى الكتابة . فقد كان محبا للثقافة والمعرفة بحكم عمله أستاذا للاهوت بكلية باودوين منذ عام ١٨٤٨ .

ذات صباح كانت مسز ستو تصلى فى كنيسة مدينة برونزويك بولاية مين . وفجأة رأت فيما يشبه الرؤيا عبدا أسود ذا شعر أبيض وأسمال بالية وهو يجلد بالسياط فى قسوة لانظير لها . فى مساء نفس اليوم بدأت مسز ستو روايتها الشهيرة التى جلبت لها من الشهرة والثروة مالم تتوقعه أبدا . أصبحت من أعمدة الرواية الأمريكية الناشئة . فى عام ١٨٥٣ زارت أوروبا مع زوجها ، واستقبلا استقبالا باهرا ، وأحيطا بالإعجاب والتقدير حيثما حلا . انتهزت مسز ستو الفرصة فزارت أرملة اللورد بايرون وعبرت عن رأيها بصراحة فى زوجها وهو رأى لم يكن فى صالحه على الإطلاق ، ونشرته فى مقالة بعنوان « القصة الحقيقية لحياة مدام بايرون » ١٨٦٩ . وتبعتها بكتاب بعنوان « دفاع عن مدام بايرون » ١٨٧٠ . لم تؤثر التهم التى وجهتها مسز ستو إلى لورد بايرون وعلى رأسها ممارسة الجنس مع المحارم ، على المكانة المرموقة التى حصلت عليها بين مثقفى إنجلترا وخاصة بعد زيارتها .

عندما أوشكت الحرب الأهلية على الانتهاء نزحت عائلة ستو إلى بلدة ماندارين بفلوريدا حيث بذلت مسز ستو أقصى مافى وسعها لكى ترفع من الروح المعنوية لأهالى الجنوب . وخاصة الزنوج منهم بعد أن طحنتهم الحرب . فى أثناء الفترة التى عاشتها هناك كتبت أعمالا عدة تشمل وصفا روائيا للمناظر المحلية التى وقعت عيناها عليها كما فى «أوراق النخيل الصغير» ١٨٧٣ ، وهو نفس العام الذى عادت فيه مع أسرتها إلى نيوإنجلاند حيث أسست منزلا فى هارتفورد كرست فيه حياتها للكتابة ، كانت تكتب أحيانا بالاسم المستعار كريستوفر كراوفيلد . من أعمالها «الماى فلاور أو مناظر وشخصيات وسط أبناء المهاجرين» ١٨٤٣ ، و «المرشد إلى كوخ العم توم» ١٨٥٣ ، و «ذكريات مشمسة من بلاد أجنبية» ١٨٥٤ ، و «قصائد دينية» ١٨٦٧ ، و «نساؤنا الشهيرات» ١٨٨٤ ، و «دريد» التى وصفت بأنها قصة مستنقع الرعب العظيم ١٨٥٦ ، وكانت هجوما كاسحا آخر على نظام الرق .

من الطبيعى أن نتوقع لبعض كتاباتها أن تكون من باب السيرة الذاتية ، مثل «عزيزى تشارلى وما العمل معه» ١٨٥٨ ، و «نحن وجيراننا» ١٨٧٥ ، يعتبر معظم النقاد أن أفضل كتبها هى التى تستمد مادتها من الحياة فى نيوانجلاند ، ومن خبرتها الشخصية بهذه الحياة . من هذه الأعمال «إغراء الكاهن» ١٨٥٩ ، و «لؤلؤة

الجزيرة» ١٨٦٢ ، و«أهالى المدينة القديمة» ١٨٦٩ ، و«قصص المدفأة» ١٨٧٢ ، و«سكان بوجانوك» ١٨٧٨ . يبدو أنها درست الأساطير المحلية والحواديت الشعبية كما تجلت موهبتها الأصيلة فى الرسم المرح للشخصيات ، واستطاعت أن تستخرج من صبا زوجها مادة خصبة للذكريات .

من العيوب الواضحة فى أسلوب مسز ستو أن تلجأ إلى التكرار والإطناب كثيرا ، مما يؤثر على التركيز والتكثيف عندها . كذلك فإنها لاتملك ناصية اللغة فيما يتصل بتركيب الجمل ، وعلم المعانى . وأحيانا تصاب مقدرتها على الوصف والتحليل بالغموض وعدم الدقة . وعندما تصل المواقف فى رواياتها إلى قمة درامية مكثفة فإنها تعجز عن استغلالها الاستغلال الفنى المناسب بل تبدو وكأنها مجرد هاوية غير متمكنة من أسرار الصنعة . ومع ذلك فنحن نغفر لها هذه الهنات والأخطاء لأن تدفق السرد الروائى عندها يجتاح فى طريقه كل ما من شأنه أن يشوه الصورة النهائية لأعمالها كما نجد بصفة خاصة فى «كوخ العم توم» التى يجدر بنا أن نلم بها إلمامة سريعة للتعرف على خصائص فن الرواية عند هارييت بيتشر ستو .

تدور الفكرة الرئيسية للرواية حول عبد زنجى أمريكى يدعى العم توم يمر بمراحل متعددة وقاسية من المعاناة والعذاب والألم . وهذه كلها عوامل تضيف إلى شخصيته هالات من الوقار والكبرياء والصمود . كان مصدر هذا العذاب يانكى أبيض يدعى سيمون ليجرى تصل به القسوة إلى جلد العم توم حتى الموت . لكن الرواية لاتقتصر على هذا العمود الفقرى من الأحداث ، بل تقدم لنا بانوراما عريضة لحياة الجنوب الأمريكى من خلال شخصيات متعددة ومتنوعة مثل إيفا الصغيرة ابنة السيدة أوجستين سان كلير التى تمتلك العم توم الذى كرس حياته لخدمة ابنتها فى حب وصفاء وإخلاص . ومثل الفتاة المولدة إليزا . والصبى الزنجى الشقى توبسى . ومس أوفيليا العانس التى تمثل الحياة الجافة فى نيوإنجلاند . وماركس صائد العبيد .

من الواضح أن هذه الشخصيات تركت بصماتها فيما بعد على شخصيات الروايات الكثيرة التى كتبت فى مطلع هذا القرن . ويبدو أنه ليس فى استطاعة روائى أمريكى أن يقدم شخصية زنجية فى أعماله دون أن يتأثر بزنوج هارييت بيتشر ستو .

من المناظر التى لاتنسى فى رواية «كوخ العم توم» المنظر الذى تصف فيه المؤلفة موت إيفا الصغيرة وهومنظر زاخر بكل الأحاسيس الإنسانية المتعارضة والمتناغمة . كذلك المنظر الذى تهرب فيه إليزا فوق الجليد حاملة ولدها هارى . بينما زوجها فى أعقابها ولكن عن طريق آخر حتى يتمكنا من تضليل صائدى العبيد الذين شرعوا فى اقتفاء أثرهما . تمثلت الخلفية الوصفية لكل هذه الأحداث فى مزارع القطن وغيره من المحاصيل التى أنتجها أصحاب الأراضى البيض فى كانتكى ولويزيانا . واستخدموا فيها العبيد لكى يستخرجوا كل مايمكن أن تأتى به . لايهم فى ذلك حياة العبيد التى كانت تقل فى القيمة عن حياة الدواب والماشية . كان قلم مسز ستو ناضحا بكل العطف والحب والحنان سواء للزنوج أو لأهالى الجنوب . زخرت المناظر بالألوان الجذابة واللقطات الحية التى رأينا فيها الشخصيات على حقيقتها بعيدا عن النظرات السائدة فى تلك الأيام وخاصة عند أهالى الشمال . كان كل هم مسز ستو أن تصل إلى نظرة موضوعية تجاه القضية كلها .

كانت مسز ستو فى منتهى الحذر من دعاة التفرقة العنصرية الذين أصابتهم فى مقتل بروايتها هذه . أدى هذا

بها إلى كتابة « المرشد إلى كوخ العم توم » لكى توضح بالبراهين والأسانيد أنها أخذت المناظر والشخصيات والأفكار مما يدور فعلا فى الحياة ولم تدع شيئا من خيالها على سبيل الإثارة وتهييج المشاعر . أعادت نفس المحاولة فى كتابها « دريد : أوقصة مستنقع الرعب العظيم » الذى ناقشت فيه نظام الرق من وجهات نظر متعددة وجديدة ، وأعادت فيه إظهار شخصيات رواياتها الأولى ولكن بأسماء جديدة . بل إنها قالت للذين أظهروا لها العداء ، إن الله عز وجل هو الذى كتب « كوخ العم توم » ولم تكن هى سوى الوسيلة التى كتبت الإملاء . كانت تقصد بهذا أن الله لايمكن أن يرضى عن نظام يستعبد فيه إنسان أخاه الإنسان إلى درجة القضاء على حياته .

لم يقتصر أثر « كوخ العم توم » على محاربة نظام الرق والاستعباد فى أمريكا فقط ، بل امتد ليشمل معظم مناطق الرق فى العالم كله . وعندما قرأها الناقد إدموند ويلسون عام ١٩٥٠ كتب يقول : إنها عمل يثير فى داخل القارئ أحدث ماوصل إليه الذكاء الاجتماعى . فقد نظرت إلى المضمون الفكرى نظرة إنسانية موضوعية لاتنحاز إلى أى طرف تحت وطأة الظروف المؤقتة . وهذا مايجب أن يتوافر فى أى عمل أدبى ناضج . وعلى الرغم من أن هاربيت بيتشر ستو لم تكن واعية ومدركة تماما لضرورات الشكل الفنى التى حتمتها معايير النقد الحديث ، إلا أنها قدمت إضافة ضخمة إلى تراث الرواية الأمريكية بصفة خاصة ، والرواية العالمية بصفة عامة . لم تكن الأخطاء الفنية التى وقعت فيها سوى أخطاء الرواد العظام الذين يكتبون بلاخلفية ضخمة من التقاليد الراسخة .

57 Wallace Stevens

٥٧ والاس ستيفنز

(١٨٧٩ - ١٩٥٥)

يعتبر والاس ستيفنز من كبار شعراء أمريكا المعاصرين . حقق لنفسه مكانة فى الصفوف الأولى على الرغم من أنه لم يفكر يوما فى احتراف الشعر . كان يقرض الشعر فقط فى أوقات فراغه باعتباره هوايته المفضلة التى يلجأ إليها بعيدا عن مشاغل العمل اليومى . وآمن بأن الهواية هى الوسيلة الوحيدة التى يمكن للفنان أن يقدم بها أفضل إنتاج أدبى له . ولو أصبح الشعر أو أى فن آخر مجرد احتراف فإنه بذلك يترك مجال الإبداع الفنى إلى ميدان الصنعة . صحيح أن الصنعة تشكل جزءا حيويا من عملية الخلق الفنى ، لكنها ليست كل شىء . فهناك الموهبة التى تصقلها الخبرة والثقافة والمران المستمر ، وهذه الموهبة لا تنمو وتتطور إلا فى ظل الهواية . وإذا نظرنا إلى كبار الشعراء والفنانين الذين عاشوا من أقلامهم وأعمالهم سنجد أن الهواية كانت تلعب دورا كبيرا فى انتاجهم على الرغم من احترافهم الصريح . يعتقد ستيفنز أنه لا يعيب الشاعر أن يمارس مهنة أخرى يكتسب منها رزقه طالما أنها تتيح له وقت الفراغ اللازم لممارسة هوايته المحببة . فعلاقة الفنان الهاوى بعمله هى علاقة حب خالصة بينما ينظر المحترف إلى إنتاجه الفنى فى ظل اعتبارات متعددة بعضها لا يمت إلى الفن بصلة .

ولد والاس ستيفنز فى بنسيلفانيا ، تلقى تعليمه فى مدرسة الحقوق التابعة لجامعة هارفارد أولا ثم جامعة نيويورك . مارس مهنة المحاماة بالفعل ، وشغل وظيفة نائب رئيس إحدى شركات التأمين الكبرى . ظل حريصا على ممارسة مهنته بينما استمر فى قرض الشعر حتى حاز جائزة بوليتزر عام ١٩٥٥ أى فى نفس العام الذى شهد وفاته فى هارتفورد بولاية كونيتيكت . فاز بالجائزة بعد صدور ديوانه الشعرى الكامل عام ١٩٥٤ والذى جمع فيه قصائده التى اشتهر بها ابتداء من قصائد ديوان « التناغم » ١٩٢٣ حتى ديوان « أطياف الخريف » ١٩٥٠ . كانت حصيلته الشعرية عبارة عن ستة دواوين غير قصائده ومقالاته ومحاولاته المسرحية التى نشرت عام ١٩٥٧ بعد وفاته بعنوان « ما بعد الرحيل » .

اشتهر ستيفنز بين شعراء أمريكا بقدرته الفائقة على تحويل الأفكار الجافة ، والقوالب الصماء ، والمنطق الصارم إلى مضمون شعرى من الطراز الأول ، ويحمل فى طياته كل انفعالات الوجدان وتناقضات النفس البشرية . كان ابتكار ستيفنز أساسا فى مجال المضمون واستخدام اللغة ، لكنه التزم إلى حد كبير بالأشكال والأوزان الشائعة للقصيدة . كانت اهتماماته الفلسفية معاصرة للثورة التشكيلية أو الإيماجية التى أحدثها الشعراء من أمثال إزرا باوند وت . س إليوت وإيمى لويل وبدأت قبل الحرب العالمية الأولى . وهى الثورة التى قالت : إن الشاعر يتكلم بالصورة وليس من خلال الكلمة . لكن لم يتأثر شعر ستيفنز إلى حد كبير بهذه الثورة لميله إلى استخدام الإمكانات الموجودة فعلا للقصيدة . كان يعتقد أنها قادرة على استيعاب كل أفكار وأحاسيس الشاعر مهما كانت جديدة أو غريبة .

تراوح المضمون الشعرى عند ستيفنز بين إحياء مواقف التاريخ واستلهام روح العصر . لكنه كان يختلف عن إليوت وباوند فى أنه كان يجهد نفسه فى البحث عن إجابات وحلول لقضايا الإنسان المعاصر . وطبقا لمعايير النقد الحديث فهذه ليست مهمة الشاعر التى تقتصر على بلورة رؤيته تجاه الكون والعالم والأحياء . ويبدو أن اهتمامه الأساسى بالمضمون الفكرى لشعره ، أدى به إلى التوغل فى قضايا قد تكون من اختصاص الفيلسوف أو المفكر الاجتماعى . ولو أنه اهتم بالقضايا الفنية المرتبطة بالابتكار فى مجال الشكل لما أجهد نفسه فى البحث على الإجابات والحلول .

استخدامات اللغة الشعرية :

اعتبر ستيفنز اللغة الشعرية المادة التى يجب على كل شاعر أن يصوغها طبقا لنوعيات المضامين التى يتناولها بالمعالجة الشعرية . تميز استخدام ستيفنز للغة الشعر باللجوء إلى المبالغة البلاغية ، والإغراب التعبيرى برغم أنه اعتمد على الألفاظ والتعبيرات التى يستخدمها الناس فى حياتهم اليومية . ولعل الإضافة الحقيقية لستيفنز فى روح الكوميديا التى يدمجها فى قصائده مضافا إليها خلفية ثقافية عريضة تنأى بها عن مجالات الشعر الشعبى . وأول شىء يلاحظه القارئ فى قصائد ستيفنز أنه يرتب الكلمات بنظام معين خاص به . وهذه سمة الشعراء الكبار الذين تتحول اللغة العادية إلى لغة جديدة كل الجدة بين أيديهم . لم يكن ستيفنز من الشعراء الذين يسلسون القياد لعقلهم الباطن بل كان واعيا ومدركا تماما لاستخدامات كل الأدوات الشعرية وبالذات فى مجال اللغة أكثر منها فى مجال الوزن والقافية . وقد لبست قصائده كل أثواب الجدة والحداثة بسبب اعتماده على اللغة العادية المعاصرة وتجنبه لكل التعبيرات والقوالب التقليدية التى غالبا ما تسلب القصيدة روحها ونبضها .

لم يلهث ستيفنز وراء التأنق اللفظى بل كثيرا ما تعمد أن يصدم القارئ بعناوين وجمل مثل : « الضفادع تأكل الفراشات . الحيات تلتهم الضفادع . الخنازير تزدرد الحيات . البشر يبتلعون الخنازير » وفى عناوين أخرى مثل : « شبحان فى ليلة بنفسجية خصبة » ، و « زخارف وردية لأشجار الموز » و « إمبراطور الآيس كريم » و « نظارة عمى » ، وجمل أخرى من هذا النوع الغريب كما نجد فى افتتاحية قصيدة « الترنيمة المتأخرة من سفح الجبل » والتى يقول فيها :

«أيتها السيدة ، فلتكشفى عن رأسك ، ولتقذفى بغطائها

فالنجوم تسطع على جبين الكون غير الموجود ! ! .» .

لعل الترجمة العربية لهذين البيتين لا تبين مدى الإغراب الذى يلجأ إليه ستيفنز فى تركيبه الشاذ للجمل لدرجة أن القارئ يعجز فى بعض الأحيان عن إدراك المعنى الذى يقصده الشاعر . وقد يؤدى هذا الإغراب إلى مواقف كوميدية يهدف إليها ستيفنز من خلال التناقضات التى تجسد اللامعنى فى حياتنا وتبرز هذه المواقف إذا ما تمعنا فى الأسلوب الذى يرتب به ستيفنز ألفاظه ، وبدون هذا التمعن الواعى تبدو قصائده فى منتهى السطحية بل والسخافة . من هنا كانت شعبيته بين المثقفين أكثر منها بين الجمهور العادى الذى لا يملك الوقت أو الصبر لكى يستخرج ما بين السطور والألفاظ . لكن الإغراب ليس السمة الوحيدة المميزة لشعر ستيفنز لأنه يعتمد على مزج العادى بالشاذ ، والشائع بالمجهول ، والمتوقع بغير المتوقع .

يبدو أن ستيفنز تأثر بالمدرسة الشعرية التى تزعمها إليوت وباوند من خيث الاعتماد على التلميح دون التصريح ، والتجسيد دون التجريد ، والمعادل الموضوعى دون التعبير المباشر . فلا نجد فكرة واحدة محددة بأسلوب مباشر فى قصائده . وكما يقول فى إحدى قصائده فإنه توجد ثلاث عشرة زاوية للنظر منها إلى طائر البلبل . وقد ضمن ستيفنز اتجاهاته النقدية فى قصائده التى تدور حول منهج تأليف القصيدة واستخداماتها المتعددة كما نجد فى قصيدة : « الإنسان يحمل الشىء » التى تبدأ كالآتى :

« لابد أن تقاوم القصيدة ذكاء الإنسان

ولا تستسلم له إلا بعد إثبات نجاحها » .

وتنتهى القصيدة بقول ستيفنز :

« لابد أن نحمل أفكارنا على كاهلنا طوال الليل

حتى يبزغ الفجر وتبدو كل الأشياء

ناصعة فى وضح النهار البارد » .

فى كثير من قصائده يصف ستيفنز تجربة الشاعر التى يمر بها ويعانى منها على أمل أن يصل إلى جوهر الأشياء فى النهاية . فنجده يختم قصيدة « الترنيمة المتأخرة من سفح الجبل » بقوله : « لقد اقترب منى ظل عالم خارجى لم نصل إليه من قبل . كان قد جسد فى قصيدته – كما فى معظم قصائده – تجربة فناء الذات الإنسانية فى الذات الكونية ، وكيف يجد الإنسان ذاته بالتخلص منها . كانت هذه النزعة الصوفية سببا فى الغموض الذى يخيم على قصائده . فالأشياء تفقد خصائصها المميزة والمتعارف عليها مما يحتم على القارئ أن يشحذ تفكيره لكى يكتشف لها الخصائص التى تتمشى مع طبيعة القصيدة . فالخصائص التقليدية خصائص نسبية تتغير مفاهيمها من فرد لآخر ، أما خصائص الأشياء داخل القصيدة فمطلقة ولذلك تتميز بالغموض والشمول شأنها فى ذلك شأن كل المطلقات الميتافيزيقية فى حياتنا . يعتقد ستيفنز أنه بوصول القارئ إلى هذه الخصائص المطلقة ، فإنه يصل إلى جوهر القصيدة وبالتالى إلى جوهر الأشياء . فالشعر عنده ليس مجرد موسيقى تتغنى بعواطف الشاعر الذاتية بل تجسد هروب الشاعر من ذاته كما يقول فى القصيدة التالية :

« نحن لا نتكلم عن ذواتنا فى القصائد
فذواتنا لا تخرج عن نطاق المفردات والمقاطع
أما القصائد فتنبع من الكلام الذى لا تقوله ذواتنا » .

يبحث ستيفنز عن تجسيد للكون بأكمله من خلال طاقة الخيال والتخيل الكامنة عند الشاعر، لكن المعضلة التى تواجه الشاعر أن الكون غير قابل للتجسيد المطلق بسبب تغيره المستمر الذى يحيط كل الأشياء بالغموض ، ويلفها بالضباب . ومع ذلك فهذا الكون النسبى المادى قادر على التسبيح بقدرة الخالق المطلقة . ولا عجب فى هذا فقد تعود الإنسان على إدراك المطلق من خلال النسبى ، والمستمر من خلال المؤقت ، والخالد من خلال الفانى . يستشهد ستيفنز فى إحدى قصائده بالطقوس المسيحية التى تجعل من سر تناول جسد المسيح ودمه فى الكنيسة طريقا إلى الاتحاد مع الذات العليا الأزلية والأبدية . فيقول :

« إنه ليس بخمر ذلك الذى نشربه ! !
« إنه ليس بخبز ذلك الذى نأكله ! ! » .

لكنهما اتحاد مع ذات المسيح ، وفناء فى الذات العليا وهروب من قيود العالم المادى فى الوقت نفسه . فحياة الروح على هذه الأرض المادية الفانية معادلة مستحيلة التحقيق بصفة مستمرة ، وعلى الإنسان أن ينطلق دائما من إسار المادة إلى عالم الروح واضعا فى اعتباره أنه لكى يدرك الروح لابد وأن يمر بالمادة أولا . يعد هذا المضمون الفلسفى النغمة الأساس التى ترددت فى معظم دواوين وأشعار ستيفنز كما نجد فى « التناغم » ١٩٢٣ ، و« أفكار من نظام الكون » ١٩٣٦ ، و« الرجل ذو القيثارة الزرقاء » ١٩٣٧ ، و« أجزاء من عالم آخر » ١٩٤٢ ، و« الانتقال إلى الصيف » ١٩٤٧ ، و« أطياف الخريف » ١٩٥٠ . وقد عبر عن فكرة المادة والروح نفسها فى كتاب جمع فيه مقالاته عام ١٩٥١ بعنوان « الملاك الضرورى » .

المضمون الفلسفى :

كان هذا المضمون الفلسفى فى شعر ستيفنز يشكل مادة صعبة الهضم بالنسبة للقارئ العادى ، بحكم أنه يحتمل تفسيرات متعددة ومعقدة وغامضة . لكن يقول النقاد : إنه لو توافر القارئ على قراءة الأعمال الكاملة لستيفنز فسيمكنه إدراك كل الرموز والظلال ، لأنه سيتوغل فى عالمه ، وسيفهم كل المفاتيح المؤدية إلى الاستيعاب الصحيح . فعلى الرغم من الاستخدامات الغريبة للغة ، والصور الشعرية المغرقة فى الإغراب والخيال ، فإن تحرر قصائد ستيفنز من المنطق الصارم للأشياء التقليدية سيمكن القارئ من اكتشاف المعنى الشامل لأشعاره ، وهو معنى تقليدى وشائع إلى حد بعيد . ومتى استوعب القارئ هذا المعنى فسيفك كل الرموز المرتبطة بالاستعارات والتشبيهات والصور ، عندئذ سيصبح ستيفنز أكثر سلاسة وسهولة من شعراء آخرين مثل إزرا باوند وت . س . إليوت . فالمعنى الرئيسى والمضمون المفضل لديه يتمثلان فى أسبقية الخيال الخلاق على المادة ، وفى هذه الفكرة تكمن طبيعة الشعر والرمز ، كما تكمن طبيعة الوجود طبقا للمفهوم المسيحى : « فى البدء كانت الكلمه » .

يعتقد ستفنز أنه إذا أدرك الإنسان أبعاد هذه المقولة ، فإنه سيعرف هدفه فى الحياة المادية ذاتها والطريق المؤدى إليه . فى قصيدة « كوب الماء » من ديوان « أجزاء من عالم آخر » يصف ستيفنز جوهر عملية الإدراك الذى لا ينفصل أبدا عن الخيال فيقول :

« هنا فى المركز تقف الكوب
بينما الضياء يخترق كالأسد ليشرب قلبها
فى تلك اللحظة تتحول الكوب إلى بركة تحتوى الكون
وتبدو عيناه ومخالبه حمراء صاخبة بالحياة
عندما يبلل الضياء الزبد حول فكيه
وتدور الأعشاب دورات الحياة فى المياه » .

يريد ستيفنز بهذا أن يؤكد أن خيال الشاعر قادر على إدراك الكون كله من خلال أصغر الموجودات ومع ذلك فالصور والرموز معقدة وغامضة لدرجة يعجز معها القارئ العادى أن يصل إلى درجة معقولة من الفهم والتذوق . فالشاعر لا يحدد شيئا على الإطلاق لأنه يعتقد أن الطاقة الكامنة فى الرموز قادرة على إدخالنا فى عالمه الخيالى ومعايشة صوره ، وبالتالى يمكننا الوصول إلى كنه الأفكار الواردة فى شعره ، والتى تقترب كثيرا من مفهوم الفيلسوف الأمريكى إيمرسون للطبيعة . فالطبيعة هى مصدر الخير والحق والجمال عند إيمرسون ، والإنسان يستطيع أن يجد خلاصه بين أحضانها . فالخالق يتكلم من خلالها إلى الإنسان وهى أسمى وسائل التعبير والفن التى يمكن للفنان أن يستخدمها بلاحدود ، إذ أنها ترمز إلى العلاقة المتبادلة بين الذات الإنسانية والذات العليا . وعندما يحيها الإنسان بوجدانه وفكره فإن عقله يستطيع أن يصل إلى أعلى درجات الحدس واليقين . بهذا يتحد الفكر مع المادة ويتحولان إلى جسم عضوى من خلال لغة الرمز التى يستخدمها الشعر . وعلى الرغم من استخدام ستيفنز للرمز والذى ينتمى إلى أسلوب القرن العشرين ، فإن خياله الشعرى يعد رومانسيا بمعنى الكلمة ولايختلف عن الاتجاهات التى ميزت أشعار وردزورث وكولريدج .

فى قصيدة « فكرة من نظام الكون » يصف ستيفنز كيف سار ذات مساء على ساحل البحر ، وكيف استمع إلى غناء امرأة يعلو على صوت الأمواج . وتتحول القصيدة إلى تفسير للأغنية التى تشكل معظم الخصائص المميزة لشعر كولريدج . تقول القصيدة :

«كان صوتها أصداء رددت أقوى نغمات السماء
تلاشى الصوت تاركا للزمن الوحدة والعزلة
كان الغناء هو البناء الذى جسد العالم
وكلما صدحت بالغناء ردد البحر الأصداء
ثم تدفق بين طيات الأصداء
وأصبح من المستحيل التفريق بين المرأة والبحر
عندما رأيناها تسير مسرعة على الأمواج

عرفنا أنها لاتنتمى إلى أفواج البشر
فبينها كان مصنوعا من مادة الغناء
تلك المادة التى لاتعرف الفناء» .

يذكرنا الموقف والمضمون بقصيدة وردزورث « الحاصد الوحيد » على الرغم من أن المنهج الشعرى لستيفنز أكثر تعقيدا من البساطة التى نجدها عند وردزورث . فالخيال قوة تشكيلية وليس للشاعر تجربة سوى الخيال كى يعيش فيها ، فهو المدخل الحقيقى والوحيد للحياة ، بل إنه الحياة نفسها لأنها تتبعه دائما . يؤمن ستيفنز بأن الخيال هو الطاقة الوحيدة القادرة على تغيير الشكل المادى للعالم ؛ ويجب ألايحدث أى انفصام بين الخيال والمادة وإلاتحولت المادة إلى كيان أصم لامعنى له ، لأنه بدون الخيال يتحول الإنسان إلى أدنى مرتبة فى المخلوقات . ووحدة الوجود لاتتأتى إلامن الإيمان بأنه ليس هناك فرقا بين مايعتبره البشر مهما . ومايظنونه غيرذلك ، فكل الموجودات تتناسب لكى تصب فى تيار الكون الأزلى . هذا الاتجاه واضح فى قصيدة ستيفنز « رجل مستودع القمامة » من ديوان « أجزاء من عالم آخر » ، والتى يجسد فيها الشاعر وحدة الوجود من صور الأشياء التى يلقى بها الناس فى مستودع القمامة :

«مستودع القمامة زاخر بالصور
تمر الأيام مثل صفحات الجرائد من المطبعة
وباقات الورد الذابلة تتناثر بين قطع الورق
وأيضا الشمس والقمر بجوار قصائد حارس الباب
ملقاة على علبة كمثرى من الصفيح والصدأ
تدس القطة أنفها فى الحقيبة الورقية
فى الكورسيه . فى الصندوق
وبجوارها تنتشر أوراق الشاى من أقاصى الأرض» .

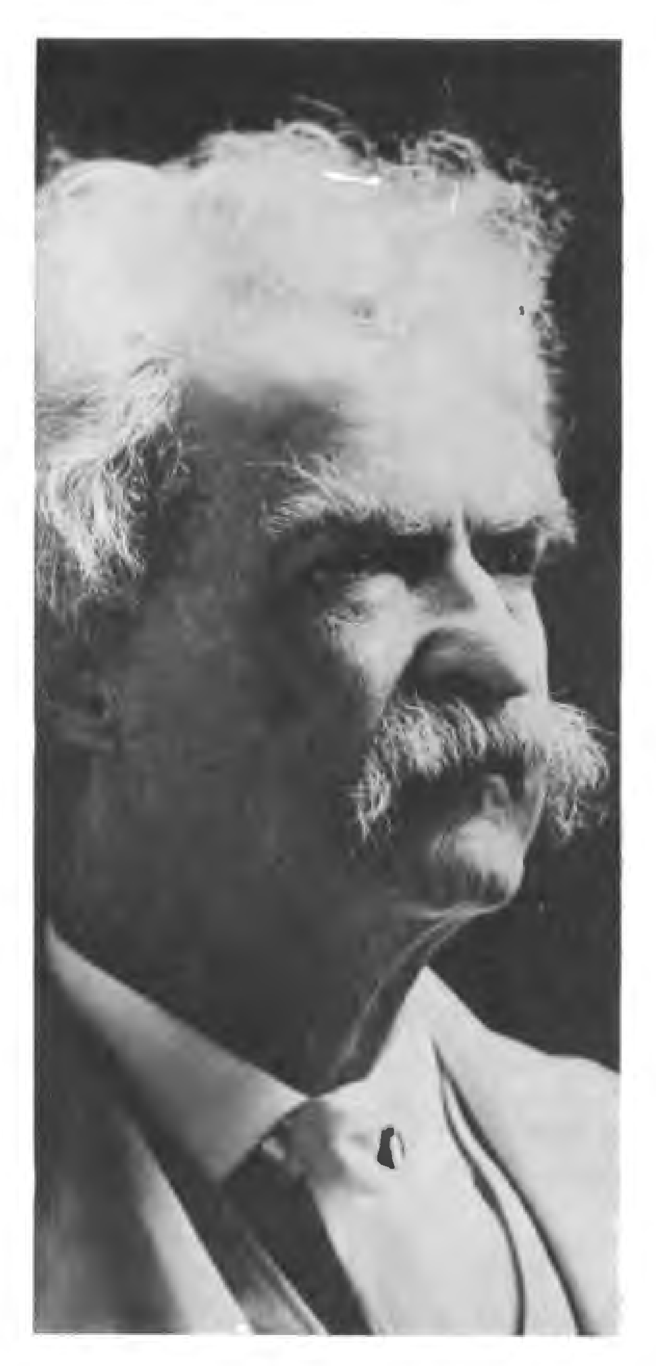
أما الرجل الذى يجلس على حافة مستودع القمامة ويتأمل هذه الصور المتتابعة . فيذكرنا بالرجل الأجوف فى قصيدة ت . س . إليوت الشهيرة . فهو كرجل تقليدى ضيق الأفق لايرى أى معنى لهذه الصور ، فقد ورث عن مجتمعه من القوالب الفكرية الجاهزة مايغنيه عن إعمال فكره . لقد فقد القدرة على الخيال برغم أشعة الشمس والقمر التى تتتابع على القمامة وتضيف إليها من المعانى وظلالها مايوحى بكثير من الأفكار الجديدة . وفى الوقت نفسه يمكن أن يجسد مستودع القمامة المجتمع التقليدى الزاخر بالصور الميتة والنظم العفنة . لكن بمجرد أن يستخدم الرجل القابع على حافة المستودع خياله ستدب الحياة فى هذه الصور وتتحول إلى كيان جديد تماما .

هكذا تتتابع الصور وتتصارع وتتناقض فى قصائد ستيفنز ، ولكن كل الجزئيات تنصهر أخيرا فى بوتقة الخيال كما نجد فى قصيدة « المفاجأة الأخيرة للعاشق الخفى » التى لاتنفصل فيها الشمعة عن الظلام ، فلولا ضياء الشمعة ماعرفنا الظلام ولولا الظلام ماعرفنا الضياء . كذلك لاتنفصل الذات الإنسانية عن الذات العليا أبدا . هذا يذكرنا بقصيدة الشاعر الأمريكى وولت ويتمان « أغنية نفسى » ويبدو أنه فرض ظله على كل الشعراء الأمريكيين

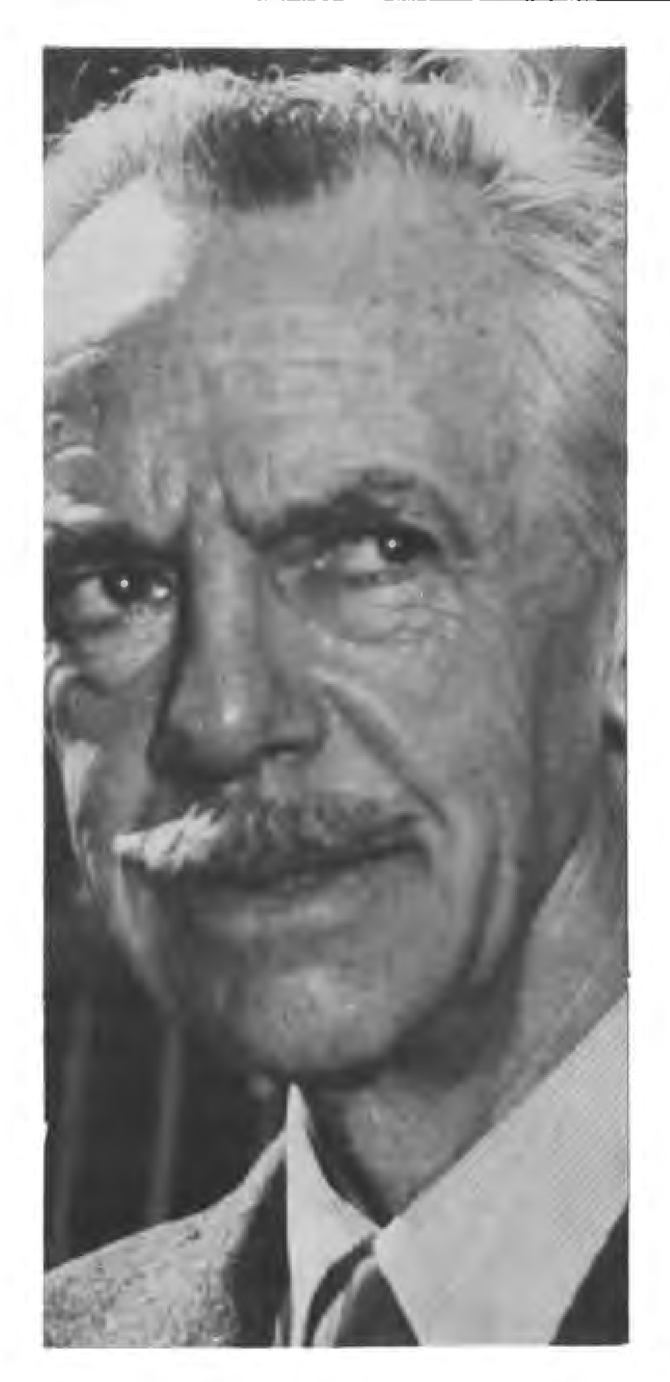
فيما يختص بهذا الوجد الصوفى المؤمن بوحدة الوجود التى نجدها واضحة فى قصيدة ستيفنز « مداخل إلى كل ماهو ممكن » .

لعل قصيدة « ملاحظات على الخيال الأسمى » تمثل فلسفة ستيفنز بصفة عامة ، فالخيال الأسمى هنا هو الحقيقة العليا التى يقدر الشعر فقط على تقديمها كما هى إلى الإنسان . فالقصيدة تؤكد أن الشعر يجدد الحياة ويعيد صياغتها ، وأن الفكرة الأولى التى نبعت منها كل أفكار الإنسان لاتوجد إلا فى الشعر الذى قد يحتوى فى قصيدة واحدة من عدة سطور بداية العالم ونهايته . لكن إصرار ستيفنز على إبراز هذه الفكرة فى معظم قصائده أصابها بكثير من الرتابة والتكرار وخاصة عندما نقرأ قصائده تباعا . لكن الفكرة فى حد ذاتها رائعة وخصبة بدليل أنها ساعدته على تقديم بعض القصائد التى تعد من أروع ماعرفه الشعر الأمريكى المعاصر مثل قصيدته المبكرة « صباح الأحد » .

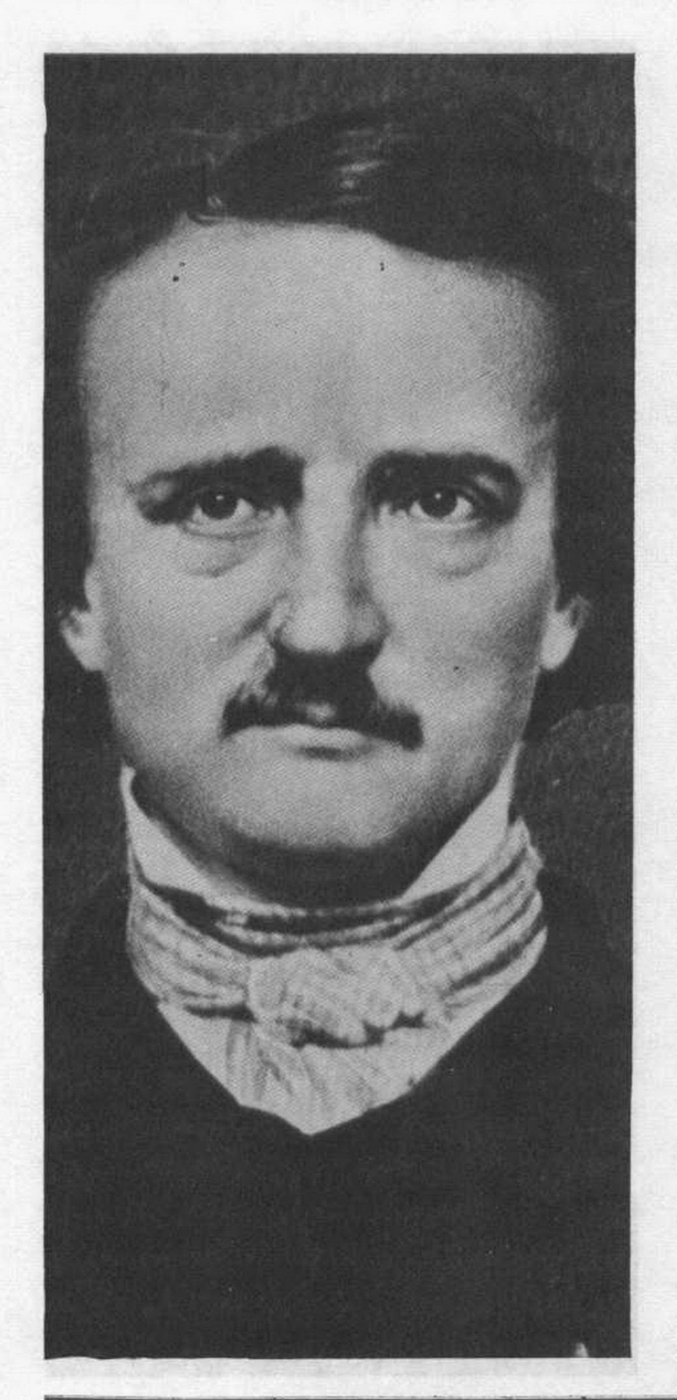
لكن بمرور الوقت وتتابع القصائد تكررت الفكرة . حاول الشاعر تفادى هذا التكرار بالتلاعب بأدوات البلاغة اللفظية حتى يبهر القارئ ، وكانت النتيجة على عكس مايتمنى ، فقد أصيبت قصائده بالغموض بالإضافة إلى الرتابة ومع ذلك يعتبر النقاد والاس ستيفنز من أعظم شعراء أمريكا الذين يأتون مباشرة بعد إليوت وباوند وربما فروست . فلايوجد منافسون حقيقيون له . وبعد أن اتهم فى العشرينيات بالحذلقة الشعرية ، اعترف به فى الأربعينيات كشاعر له مضمون فلسفى عميق ومتعدد الأبعاد بينما شهدت الخمسينيات مقالاته ودراساته النقدية والجمالية فى الصحف والمجلات . وعلى الرغم من أن قيمة ستيفنز كشاعر فوق كل جدل ، فإنه مازال فى حاجة إلى تقييم موضوعى حقيقى ، وخاصة أن النقد الحديث لم يعتن العناية الواجبة بإنجازاته الشعرية القيمة .



٢٩ – مارك توين



١٠ – يوجين أونيل



٢٢ – إدجار آلان بو



٥٥ – جون ستاينبك



١٧ – إزرا باوند
١٣ – رالف والدو إيمرسون



٣٨ – هنرى جيمس

٥٤ – جير ترود ستاين

٤٧ – فيليب روث

١٢ – رالف إيليسون



٢٠ – بيرل بك



٣١ – هنري ديفيد ثورو



١٥ – دوروثي باركر



٣٩ – ثيودور درايزر

٥ – ت . س . إليوت


٤ - لويزا آلكوت


٢٨ - ستيفن بنيه


٤٢ - إميلي ديكنسون



١ – جيمس آجي

٣٦ – ايلين جلاسجو

٥٠ – ج د. سالينجر

٢٤ – جيمس بولدوين

٧ – شيروود أندرسون

٣ – نلسون آلجرين

٣٢ – جيمس ثربر



٢٣ – كاثرين آن بورتر !

٥٢ – كارل ساندبرج

٢٥ – جيمس بيردي

١٤ – ويليام إينج

٢٧ – صول بيلو

١١ – كونراد أيكن

٤٠ – جون دوس باسوس

٢ – إدوارد آلبي

أدباء الموسوعة

الجزء الأول

صفحة



رقم الإيداع	١٩٧٩/٢٩٨٩
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ – ٢٤٧ – ٧١٠ – ٦

١١٩/٧٨/ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

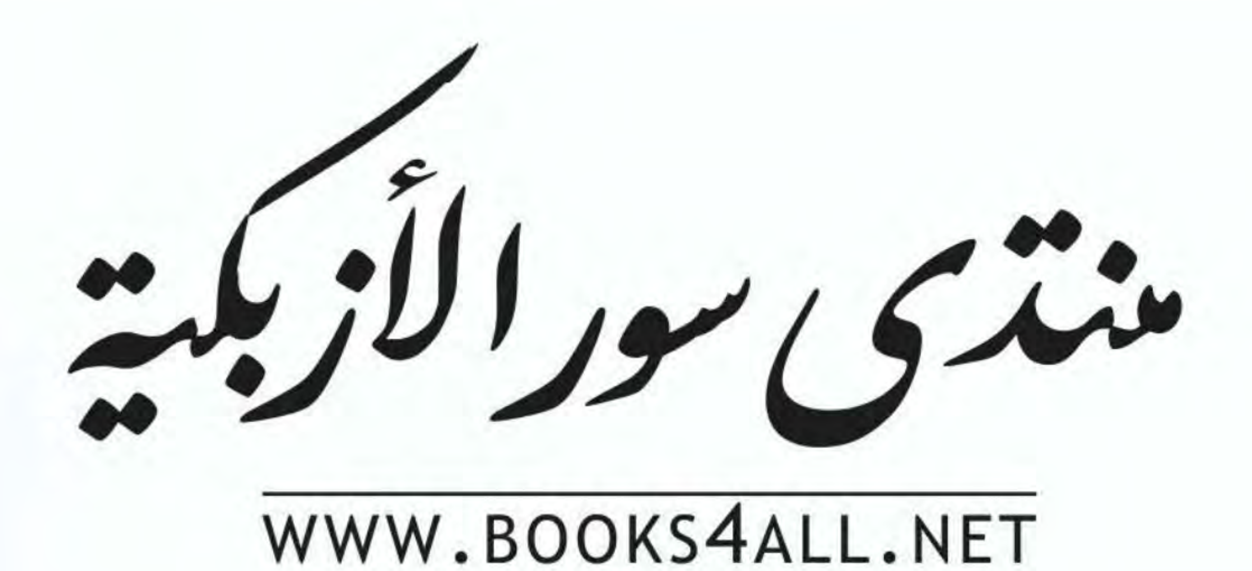


موسوعة أدباء أمريكا

الدكتور نبيل راغب

الجزء الثاني

دار المعارف


منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

الدكتور نبيل راغب

موسوعة أدباء أمريكا

الجزء الثانى



دار المعارف

موسوعة أدباء أمريكا

تصميم الغلاف : **شريفة أبو سيف**

الناشر : دار المعارف - **١١١٩** كورنيش النيل - **القاهرة** ج . م . ع .

٥٨ أبتون سنكلير — 58 Upton Sinclair

(١٨٧٨ - ١٩٦٨)

أبتون سنكلير أديب أمريكي مارس كتابة الرواية كوسيلة لإبداء آرائه السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى المجتمع المعاصر ، لم يهتم بالقيم الجمالية والضرورات الفنية التى يتحتم وجودها فى الرواية كعمل أدبى قبل أن تكون وسيلة دعاية لأفكاره واتجاهاته الأثيرة ، كانت معظم رواياته ناجحة تجاريا ليس لقيمتها الفنية ، ولكن لأنها كانت تمس مشكلات المجتمع ، وتحاول أن تضع حلولا لها . ومن الواضح أنه نجاح مؤقت مرتهن بوجود مثل هذه المشكلات والقضايا ، وبمجرد أن تحل المشكلة أو يتغير مسارها فإن الاهتمام بالرواية التى عالجتها يتلاشى من ثم . هذا يعنى أن إقبال الجمهور على مثل هذه الأعمال يتوقف على مضمونها المعاصر فقط ، لكن سرعان مايصرف نظره عنها ، بالسرعة التى أقبل بها نفسها عليها عندما تقبل عليه المشكلات الجديدة مع حركة المجتمع المتجددة دائما ، لذلك من النادر أن يقبل أحد الآن على قراءة روايات أبتون سنكلير على الرغم من أنها كتبت كلها فى هذا القرن ، لأن المضامين الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى عالجتها أصبحت مجرد ملامح تاريخية لحركة المجتمع الأمريكى فى النصف الأول من القرن الحالى .

لايهتم بذلك إلاعلماء الاقتصاد والاجتماع والسياسة والتاريخ على سبيل التحليلات المتخصصة ، أماالنقاد والمهتمون بالأدب فلايلقون بالا إلى هذه الروايات لافتقادها القيم الجمالية والضرورات الفنية التى لاتبلى بمرور الزمن ، لأنها تتعامل هى والأحاسيس والخصائص الثابتة فى الإنسان أكثر من اعتمادها على قضايا الساعة ، لذلك يعتبر بعض النقاد أن روايات سنكلير تنتمى إلى الأدب الصحفى أكثر من انتمائها إلى الفن الروائى . فالقارئ لايستطيع أن يقرأ الصحيفة بعد مرور يوم واحد على صدورها ، وهذا يفسر لنا : لماذا أصبحت روايات سنكلير تعامل الآن معاملة مجلدات الصحف القديمة !

ولد أبتون سنكلير فى مدينة بالتيمور بولاية ميريلاند ؛ وتلقى تعليمه بكلية مدينة نيويورك التى تخرج فيها عام

١٨٩٧ ، ثم التحق بجامعة كولومبيا أربع سنوات ، لم يقتصر فى تثقيف نفسه على الدراسة الجامعية ، بل كان قارئا نهما يلتهم كل أنواع الكتب التى تقع بين يديه . وهذا ماساعده على بدء حياته الأدبية مبكرا ، فكتب رواية « الربيع والحصاد » التى أسماها فيما بعد « الملك ميداس » عام ١٩٠١ ثم « مذكرات آرثر سترلنج » ١٩٠٣ ، و « ماناساس » ١٩٠٤ ، وتدور حول الحرب الأهلية ، و « رائد فى ميدان الصناعة » ١٩٠٦ . وعلى الرغم من وفرة إنتاج سنكلير فى هذه الفترة فإن رواياته لم تلق إقبالا جماهيريا ، ونظرا لاعتماده على قلمه فى كسب رزقه فقد عانى شظف العيش فى أبشع صوره ممابذر فى نفسه بذور الحقد الطبقى وضرورة إعلان الحرب على الأغنياء الذين اعتبرهم مجرد مستغلين انتهازيين يمتصون دماء الفقراء . أدى هذا إلى اعتناق المبادئ الاشتراكية التى تتطرف إلى حدود الشيوعية وديكتاتورية البروليتاريا . كان إيمانه بهذا صادرا عن نظرة ذاتية بحتة وليس عن عقيدة اجتماعية متكاملة .

ومن الواضح أنه لوصادف النجاح والقبول فى مطلع حياته لما آمن بالصراع الطبقى . والدليل على ذلك أنه عندما أقبلت عليه الدنيا وعادت عليه كتاباته بثروة لابأس بها - عاش حياة الأثرياء الذين ظل يهاجمهم حتى آخر أيامه ! ويبدو أن إصراره على هذا الهجوم كان بسبب ارتباطه بنجاحه التجارى الذى لم يرغب فى التخلى عنه إذا ماغير اتجاهه الفكرى الذى اشتهر به .

فى عام ١٩٠٦ بدأت شهرته فى الذيوع عندماكتب رواية « الأدغال » التى اتخذ مضمونها من اشتراكه فى إحدى لجان تقصى الحقائق الحكومية التى ذهبت للتحقيق فى الظروف القاسية التى يحياها عمال حظائر الماشية فى شيكاغو . أثارت الرواية ضجة كبيرة فى الأوساط السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وخاصة أنها عاصرت الحملة التى شنتها الصحافة الأمريكية على مكامن الفساد فى ميدانى السياسة والتجارة ، وهى الحملة التى بدأت عام ١٩٠٢ ، وعلى الرغم من أن الرئيس ثيودور روزفلت وقف ضد هذه الحملة فإنه أذعن لها أخيرا عندما نجحت فى إثبات وجود الفساد ، وقامت بتعريته بطريقة عملية .

تمكن سنكلير من ركوب الموجة ، فكتب عدة روايات يعرى فيها الفساد المسيطر على التنظيمات القوية والاحتكارات الضخمة التى تتحكم فى حياة العمال على وجه الخصوص : كتب رواية « ملك الفحم » ١٩١٧ التى تتخذ من إضراب عمال الفحم فى كولورادو منطلقا لتعرية نوعية العلاقات بين أصحاب المناجم ذوى النفوذ السياسى والاجتماعى القوى وبين العمال الذين لايملكون سوى عملهم وجهدهم . كما كتب سنكلير عام ١٩٢٧ رواية « النفط » التى هاجم فيها الاحتكارات الضخمة التى يملكها أفراد قلائل على حين أنه فى رواية « بوسطن » ١٩٢٨ شن حملة شعواء كال فيها التهم للامتيازات الطبقية ، والوطنية المزيفة ، ووحشية الشرطة وغيرها من أوجه الظلم الاجتماعى والانحراف السياسى . لم تكن الرواية من وحى خيال سنكلير ، بل كانت كالعادة قائمة على قضية منظورة فى ذلك الوقت أمام القضاء عرفت بقضية ساتشو وفانزيتى .

هكذا أحال سنكلير رواياته إلى دراسات سياسية واقتصادية واجتماعية تتخذ من الفن الروائى مجرد وسيلة مؤقتة للوصول إلى إقناع القارئ ، لذلك كثيرا مايبدو سنكلير مفكرا اجتماعيا أكثر منه فنانا روائيا : فهو يتعرض لموقف الكنيسة والدين بالتحليل والدراسة فى كتابه « فوائد الدين » ١٩١٨ ، ويناقش قضايا التعليم فى كتابه

« خطوة الأوزة » ١٩٢٣ وفى « صغار الأوز » ١٩٢٤ ، كما يدرس مشكلات التمويل فى الإنتاج السينمائى فى كتابه . « أبتون سنكلير يقدم وليام فوكس » ١٩٣٣ ، لم يترك صناعة السيارات أيضا بدون الكتابة عنها فى « ملك السيارة الشعبية » ١٩٣٧ ، فى هذه الروايات كان من الصعب وضع حدود فاصلة بين الخيال والواقع ، ومع ذلك فالخيال كان مجرد وسيلة مؤقتة لتعرية الواقع أمام القارئ بصورة واضحة محددة لاتقبل أى تزييف أوتمييع . وقد استفاد بجو الحرية والديمقراطية التى عرف بها المجتمع الأمريكى فى الدعاية الصريحة للمبادئ الاشتراكية بدون خوف أوإرهاب من السلطة . ومع ذلك توقفت اشتراكيته الثورية عند حدود الإصلاح الاجتماعى التدريجى الذى برز بعد ذلك فى القوانين التى صدرت لحماية العمال من الاستغلال والبطالة ، فلم يكن المجتمع الأمريكى بالكيان الممزق الذى يسمح للحقد الطبقى والصراع الدموى بالتسلل إلى داخله لهدمه من أساسه .

بمرور الوقت كان سنكلير يبتعد تدريجاً برواياته عن الفن الروائى إلى أن دخل بها نهائيا فى مجال الصحافة البحتة لدرجة أن النقاد رفضوا تسميتها بالروايات ، لأنها كانت أقرب إلى التحقيقات الصحفية التى بدأت بكتاب « نهاية العالم » ١٩٤٠ كأول حلقة من سلسلة متتابعة من الكتب التى تعالج أوضاع العالم الملتهبة فى أثناء الحرب العالمية الثانية . كان بطل هذه الأعمال الشبيهة بالروائية صحفيا يدعى لانى بد يجوب آفاق العالم ، ويشهد المواقف المصيرية ، ويقابل القادة وهم يصنعون تاريخ تلك الفترة الحرجة ، لذلك كانت هذه الروايات بمثابة تحقيقات صحفية وضعت فى كتب بدلا من نشرها على صفحات الصحف ! كانت السياسة تطغى تماما على الفن الذى تلاشى تدريجا . ويبدو أن الفن الروائى كان آخر شىء التفت إليه سنكلير بدليل طموحه السياسى الذى دفعه مرات عدة لكى يرشح نفسه للكونجرس ، ولكى يصبح حاكما لكاليفورنيا ! لعل فشله المتكرر يرجع إلى أنه كان مرشحا اشتراكيا فى حين لم يكن المجتمع الأمريكى فى حاجة إلى اشتراكيته الثورية ، وخاصة أن حياته الشخصية لم تخرج عن نطاق الرأسمالى الناجح فى الوقت الذى اتهم الجميع بالبورجوازية : فمثلا كتب عام ١٩٠٤ دراسة بعنوان « أدبنا البورجوازى : السبب والعلاج » لم يبد فيها إعجابه بأى أديب أمريكى سوى جاك لندن وفرانك نوريس ووليام دين هاولز وثيودور درايزر على أساس ريادتهم للواقعية الاشتراكية فى الأدب الأمريكى .

وعندما كتب سنكلير للمسرح كان من الطبيعى أن يجعل منه منبرا لنشر أفكاره الاشتراكية : فكتب فى عام ١٩١٢ مجموعة مسرحيات بعنوان « مسرحيات الاحتجاج » لكى تمثلها فرقة المسرح الجوال التى سافرت إلى مختلف الولايات ، لتقدم المسرحيات ذات المضامين الاشتراكيه . وربما كان العنصر الأصيل فى فكر سنكلير أنه لم يتخل إطلاقا عن إحساسه بالانتماء إلى وطنه . كتب سلسلة رواياته « نهاية العالم » كخط دفاع فكرى لوطنه عندما اتضحت أبعاد تهديدات هتلر وموسولينى . وتوالت حلقات السلسلة حتى اكتملت أحد عشر مجلدا نشرت وترجمت إلى أكثر من عشرين لغة منها الروسية . كان بطله بمثابة العميل السرى الأمريكى الذى يحاول قدر استطاعته تحويل دفة الأمور فى العالم لمصلحة وطنه ، وذلك من خلال علاقاته بزعماء الدول المتصارعة . هذا يدل على إيمان سنكلير بطاقات الفرد وإمكاناته الشخصية التى تنكرها الشيوعية الشمولية ، وخاصة أن سنكلير

قال فى عام ١٩٠٣ : « إن قضيتى هى قضية الإنسان الذى لم ولن يهزم ، الإنسان الذى لايقف طموحه عند أى حد ؛ فقد خلقه الله وفى داخله هذا الإصرار المقدس » . وهذا يتعارض تماما والدعاية التى قام بها سنكلير لنشر النظم الاجتماعية الشمولية التى استهلكت معظم أعماله الروائية ، وكانت النتيجة أنها دفعت ثمن ذلك غاليا ؛ فعلى الرغم من غزارة إنتاجه ، لم يعد يثير اهتمام النقاد ومتذوقى الادب ، لأنه لم يعط القيم الجمالية والضرورات الفنية حقها .

٥٩ إروين شو 59 Irwin Shaw

(١٩١٣ - ....)

إروين شو من الأدباء الأمريكيين المعاصرين الذين بنوا شهرتهم على عمل أدبي واحد على الرغم من أنه مارس كتابة المسرحية والرواية والقصة القصيرة. كانت أولى مسرحياته « ادفنوا الموتى » التي كتبها عام ١٩٣٦ السبب الوحيد في إفساح مكان له بين الطليعة المعاصرة للمسرح الأمريكي. كتب بعدها مسرحية « المهذبون » ١٩٣٩ و « المدينة الهادئة » في العام نفسه، ومسرحية « القاتل » ١٩٤٥ ومسرحيات أخرى. نشر أيضا مجموعتين من القصص القصيرة بعنوان « البحار الراحل » ١٩٤٠ و « الصحبة » ١٩٥٠. مارس كتابة الرواية الطويلة ونشر منها « الأسود الصغيرة » ١٩٤٨، و« الهواء المضطرب » ١٩٥١، « ولوس كراون » ١٩٥٦، و « أسبوعان في مدينة أخرى » ١٩٦٠، و « الحب في شارع مظلم » ١٩٦٥، لكن كل هذه الأعمال الأدبية المتنوعة لم تكن لتتيح لإروين شو أية شهرة أومجد لو أنه لم يكتب مسرحيته الأولى « ادفنوا الموتى ». وهذه ظاهرة طبيعية في مجال الأدب والفن بصفة عامة ؛ لأن الإنتاج الفني يقاس بالكيف لابالكم، وكم من أدباء كتبوا عشرات الأعمال التي ربما زادت على المائة ومع ذلك لم يفسح لهم تاريخ الأدب وتراثه أي مكان لهم كان من المحتمل أن يكون إروين شو واحدا من هؤلاء المندثرين لولا تحفته المسرحية « ادفنوا الموتى ».

ولد إروين شو في نيويورك، وتلقى تعليمه الثانوي في مدارس بروكلين. التحق بعد ذلك بكلية بروكلين حتى تخرج فيها عام ١٩٣٤. تمثلت بداية حياته الأدبية في تحريره لباب ثابت في مجلة الكلية طوال وجوده بها. يعتبر شو هذه المجلة الكلية الحقيقية التي أهلته بعد ذلك للخروج إلى ميدان الأدب، بالإضافة إلى قيامه بكتابة بعض المسرحيات التي أخرجها فريق التمثيل بالكلية. كانت حياته الجامعية تجربة عريضة وعميقة، لأنها لم تقتصر فقط على مجرد الدراسة واستذكار المعلومات المختلفة : في السنة الثانية مثلا فصل من الجامعة بسبب رسوبه في مادة الرياضة ! لم يشأ أن يضيع عام رسوبه هباء، فمارس حرفا مختلفة لم تخرج عن نطاق مدينة

نيويورك : عمل فى مصنع للروائح ومساحيق الزينة ، وفى محل لبيع الأثاث بالتقسيط ، كما اشتغل فى مخزن حكومى ؛ وأخيرا قرر العودة إلى الكلية ، لكن مثل هذه العودة تحتاج إلى مصروفات : فعمل فى حرف أخرى لاتنافى دراسته بالكلية مثل إعطاء الدروس الخصوصية للأطفال الصغار ، وعمل أمينا فى مكتبة الكلية ، ومارس الكتابة على الآلة الكاتبة . أتاحت له إمكاناته المتعددة تأليف أبحاث فى اللغة الإنجليزية وبيعها لطلبة جامعة نيويورك الذين قدموها على أساس أنها من تأليفهم !

عندما تخرج شو بدأ يكتب تمثيليات مسلسلة للإذاعة ، وسيناريوهات سينمائية لهوليود وقصص قصيرة للنشر فى مختلف المجلات والصحف مثل « إسكواير » و « النيويوركر » و « القصة » و « مجلة ييل » وغيرها . وكان قد كتب مسرحيته « ادفنوا الموتى » فى أثناء عمله بالإذاعة وبمجرد إتمامه لها قرر ترك العمل بالإذاعة بلاعودة ، لأنه أدرك أن إمكاناته الفنية أكبر من أن يحتويها الميكروفون ، لكن التجربة أثبتت بعد ذلك أن إمكاناته التى برزت فى مسرحيته الأولى « ادفنوا الموتى » لم تكن قاعدة بل كانت استثناء ! فلم تصل أية مسرحية أو رواية لشو إلى مستواها على الإطلاق . كانت مسرحيته الثانية « الحصار » سطحية وساذجة ، وفشلت بالقدر نفسه الذى نجحت به مسرحيته الأولى . أما مسرحية « المهذبون » فقد نجحت جماهيريا ، ولكنها لم تحرز نجاح الأولى أيضا على حين لم يُكتَبْ لمسرحية « المدينة الهادئة » أن تُعْرض ، ومن ثم لم يقيمها النقاد .

يبدو أن هوليود هى التى جنَت على شو ، وأدخلت موهبته الحقيقية فى طريق تجارى مسدود . فبعد النجاح العالمى الذى أحرزته مسرحية « ادفنوا الموتى » وهو لم يتعد بعد الثالثة والعشرين من عمره سارعت الشركات السينمائية الكبرى إلى التعاقد معه ؛ ليكتب لها قصصا سينمائية مقابل مبالغ يسيل لها لعاب أى شاب فى سنه ! ولم يكن بالطبع هدف هوليود أن تدعم موهبته الأدبية ، فقد كان الربح التجارى يمثل غرضها النهائى ؛ لذلك كانت تغدق على المواهب الجديدة مقابل أن تفرض عليها قيودها واتجاهاتها التجارية التى تلبى حاجات السوق المؤقتة . كان رأى معظم النقاد أن هوليود تمكنت من القضاء على ظهور جورج برنارد شو جديد فى أمريكا ، وأثبتت التجربة صدق هذا الرأى !

المضمون السياسى والاجتماعى :

ومما يؤكد ضرورة الشكل الفنى فى توصيل المضمون الفكرى للفنان ، أننا نجد أن المضمون السياسى والاجتماعى الذى ورد من قبل فى مسرحية « ادفنوا الموتى » قد استمر بالقوة نفسها فى أعماله الأدبية التالية ، لكن كانت هذه الأعمال تفتقر إلى الشكل الإبداعى والحيوى الذى تميزت به المسرحية الأولى ، وكانت النتيجة أن انصرف الجمهور عنها برغم أنها تعالج المضمون نفسه .

كتب إروين شو – على سبيل المثال فى أثناء إقامته فى هوليود – مسرحية « الكنيسة والمطبخ والأطفال » ، لكنها فشلت فشلا ذريعا لأن شو – على الطريقة التجارية – تعود أن يكتب المسرحيات التى تطلب منه كتابتها ، وليست تلك التى تدفعه دفعا إلى كتابتها من تلقاء نفسه ؛ فقد طلب هذه المسرحية الأخيرة اتحاد مناهض للفاشية . والوضع نفسه ينطبق على مسرحية « حديث المدينة » التى اشترك فى كتابتها ومؤلف آخر فرضته عليه

هوليود ، وكانت تعالج المضمون السياسى والاجتماعى الذى يدور حول مفهوم الحريات المدنية . ويبدو أن شو أدرك أن هوليود قد جنت عليه ، فقرر هجرتها . بعد ذلك استعاد بعض لياقته الفنية ، وكتب كوميديا « تحية » التى سخر فيها من الفزع الشديد من الشيوعية الذى كان فى بداية انتشاره فى ذلك الوقت فى الولايات المتحدة ، وبلغ قمته بظهور المكارثية وسيطرتها على الفكر الأمريكى فى فترة الخمسينيات .

كانت معاداة الحرب هى الخط الرئيس فى معظم مضامين شو ، وهذا قد يثير العجب إذا علمنا أنه خدم مع القوات الأمريكية فى الحرب العالمية الثانية فى أفريقيا وإنجلترا وفرنسا وألمانيا ، لكن قد يزول العجب عندما نعرف رأى شو فى الحرب ، يقول : إن الحرب جزء جوهرى من الطبيعة البشرية ، ولن تتوقف أبدا إلا إذا توقفت الحياة الإنسانية نفسها ! ولكن كل مايريده هو التيقن من أن الإنسان يحارب من أجل قضية عادلة . هذا المفهوم لايعارض مقالته التى نشرها حول مسرحيته الأولى فى جريدة « النيويورك تايمز » والتى يقول فيها : « إنها أول مسرحية يؤلفها شاب يريد أن يعيش ولايقتل . هذه ليست رغبة فردية محضة ، بل يؤمن أن هناك عددا كبيرا من الشباب يشاركونه فى الرغبة نفسها لذلك فهو يتمنى من صميم قلبه أن يسرى فى وجدانهم مفعول هذه المسرحية ، فسيأتى الوقت – وهو أقرب مما نظن – لكى يطلب من هذا الشباب أن يقذفوا بحياتهم فى قتال زاخر بالموت والخطر . ولاشك أن عددا كبيرا منهم سيموتون ضحية أجهزة الحرب الرهيبة التى تتميز بالإتقان والدقة والكفاية المتناهية فى الأداء ! » .

والعجيب أن كل تنبؤات شو بالحرب قد وقعت ! فقد كتب مسرحيته « ادفنوا الموتى » عام ١٩٣٦ : أى قبل الحرب العالمية الثانية بثلاث سنوات ، ومع ذلك كانت أحداث المسرحية تدور فى مستهل العام الثانى للحرب التى كانت متوقعة فى ذلك الوقت ؛ فقد سادت الفاشية فى إيطاليا والنازية فى ألمانيا سواء على المستوى السياسى أوالعسكرى . وتجمعت نذر الحرب فى الجو . كان من الواضح أن هدف الفاشية والنازية هو ضرب دول غربى أوربا فى عقر دارها للحصول بعد ذلك على مستعمراتها الأفريقية والآسيوية ! انعكس هذا الفزع على كل الكتابات التى كتبت فى تلك الفترة القلقة والمضطربة من تاريخ العالم . كانت مسرحية « ادفنوا الموتى » على رأس هذه الكتابات . عاش إروين شو الأزمة العالمية المتفاقمة بكل جوارحه ، وحاول أن يجعل من مسرحيته تحذيرا حاسما ليتجنب الناس وقوع حرب عالمية يسقط فيها ملايين الشباب والنساء والأطفال !

ادفنوا الموتى

اختار الناقد جون جاسنر هذه المسرحية ضمن مجموعته المسماة « أفضل عشرين مسرحية فى المسرح الأمريكى الحديث » وقال عنها فى كتابه : « المسرح فى مفترق الطرق » : إن أسلوبها الخيالى ومضمونها المعادى للحرب يجعلانها فى طليعة المسرحيات التعبيرية فى المسرح الأمريكى ، وعلى الرغم من الحنكة الفنية التى كتبت بها فإن العنصر التعليمى كان واضحاً بما فيه الكفاية ، ولاغرو فى هذا ؛ فالفن الأصيل لا يعارض التعليم طالما أنه بعيد عن الوعظ والإرشاد والتقرير السطحى المباشر ، بل إن المضمون التعليمى لم يكن جديداً ؛ إذ تناوله من قبل الكاتب المسرحى النمساوى هانز شلومبيرج فى مسرحيته « معجزة فردوم » التى تهاجم أهوال الحرب وبشاعتها من

خلال مضمونها الخيالى الذى يدور حول جنود قتلوا فى الحرب لكنهم رفضوا أن يدفنوا ! من الواضح أن المضمون الفكرى مشاع لجميع الأدباء ، ولكن الفرق الجوهرى بين أديب وآخر يكمن فى الشكل الفنى الذى يستخدمه الأديب فى توصيل مضمونه إلى جمهوره ؛ لذلك كانت مسرحية شو مختلفة تماماً عن مسرحية شلومبيرج من حيث المشاعر التى تثيرها والخاتمة التى وصلت إليها» .

والشكل الفنى فى المسرحية يعتمد على التتابع السريع للمناظر المختلفة ، وتنوع الإضاءة من منظر إلى آخر . بذلك تخلَّص من العرض المسرحى التقليدى ، واستفاد بأسلوب السينما من حيث ربط المواقف بدون فترات سكون أو إسدال ستار . ساعد هذا على تكثيف شحنة السخرية السارية فى المسرحية بحيث التحم الشكل الكوميدى والمضمون التراجيدى الذى تمثل فى الصيحة التى أطلقتها الجثة الأولى :

«إنه يتحتم على الرجال الذين ظلوا يموتون منذ آلاف السنين فى سبيل فرعون وقيصر وروما أن يدركوا فى النهاية ، وقبل أن تضيع عليهم الفرصة إلى الأبد – أن الإنسان قد يموت وهو سعيد ، ويدفن وهو راض إذا مات فى سبيل نفسه أو فى سبيل وطنه ، أو لسبب آخر يهمه هو شخصيا ، وليس له علاقة بفرعون أو قيصر أو روما ! » .

يتخذ إروين شو من هذا الموقف الخيالى التعبيرى ذريعة درامية لتعرية التفكير التقليدى السائد ، وخاصة عندما يخاطب الجنرال الأول زوجات الجنود القتلى الذين رفضوا الدفن ، ويتملقهن لكى يقنعن أزواجهن بالعودة إلى قبورهم ! فإصرارهم على موقعهم يهدد النظام الاجتماعى كله بالانهيار ؛ لأن الجنود سيهربون من ميدان القتال ، وسيخسر الجميع القضية التى يحاربون من أجلها ! فى رأى الجنرال أنهم لن يستطيعوا القتال والانتصار فى الحرب إلا إذا دفنوا قتلاهم ونسوهم ؛ فالحياة ليس فيها مكان للأموات ! لكن فى نهاية المسرحية تتجمع الجثث بهدوء عند حافة القبر وتسير بوقار عسكرى حتى تصل إلى خارج المسرح فى خطوات متثاقلة ! ثم يبدأ جنود فرقة الدفن الأربعة فى خلع شاراتهم العسكرية ويسيرون بالطريقة نفسها التى سارت بها الجثث ، ويكون آخر مشهد نراه فى المسرحية ممثلاً فى الجنرال المكوم فوق المدفع المصوب إلى القبر الفارغ !

تلك هى صيحة الاحتجاج النهائية التى يطلقها شو حتى يؤكد الخط الدرامى الرئيس الذى بدأت به المسرحية ؛ لذلك قارنها الناقد بروكس أتكنسون بمسرحية «فى انتظار لفتى» للكاتب الأمريكى المعاصر كليفورد أوديتس عندما قال : «إن مسرحية إروين شو ستحفز دعاة الحرب وتجار الأسلحة والذخيرة لكى يقاوموها بكل إمكاناتهم ؛ فقد أكدت أنه من المستحيل أن تحقق الحرب شيئاً يصل فى مستواه إلى الحياة الإنسانية التى يمتلكها الفرد والتى تهددها الحرب بالضياع فى لحظة عابرة ! إنها لمسرحية ذات طاقة متفجرة قادرة على التأثير العميق فى كل الناس على اختلاف أنواعهم ، وذلك على الرغم من أنها تفتقد الأسلوب المتأنق والرشيق ! » .

ومسرحية بهذه الطاقة المتفجرة من السخرية العنيفة من أجل سلام الإنسان وأمنه لابد أن تلقى رواجاً عند كل الناس بصرف النظر عن اختلاف المكان أو الزمان لذلك كان من الطبيعى أن يحتل إروين شو مكانة مرموقة على خريطة الأدب الأمريكى المعاصر ، على الرغم من أن أعماله التالية لم تصل إلى مستواها الفنى والفكرى على الإطلاق !

٦٠ ديلمور شوارتز
60 Delmore Schwartz

(١٩١٣ - ١٩٦٦)

ديلمور شوارتز من الأدباء الأمريكيين اليهود الذين فشلوا فى الانطلاق بعيداً عن حدود الجيتو اليهودى الذى ضربوه حول أنفسهم . وتزداد خطورة هذا الجيتو إذا كانت حدوده فكرية وليست مجرد حدود جغرافية ! وأهم شرط يجب أن يتوافر فى الأديب أن يكون واسع الأفق وشامل النظرة ، ولا يقصر اهتماماته على عنصر أو طائفة معينة ، لكن ديلمور شوارتز لم ينس مطلقاً أنه يهودى كلما أمسك بالقلم لكى يكتب قصيدة أو قصة قصيرة ! وظن بهذا أنه يخدم قضية قومه كشاعر وناقد وكاتب قصة قصيرة ، لكن النتيجة جاءت على عكس ما توقع تماماً ، فلم يهتم به سوى الأقلية اليهودية فى أمريكا ، وهى أقلية - وإن كانت مؤثرة سياسيا واقتصاديا وعسكريا - أثرها الثقافى والفكرى والفنى لا يخرج عن نطاقها هى نفسها ! بهذا ينضم شوارتز إلى طائفة الكتاب اليهود الأمريكيين الذين يعتبرون أنفسهم يهودا قبل أن يكونوا مواطنين أمريكيين من أمثال صول بيلو وبرنارد مالامد ، ودانيال فاكس ، وفيليب روث ، ونثنائيل ويست ، وإيزاك باشيفيز سنجر وغيرهم من اليهود الذين حاولوا إشاعة ما يسمى بالقضية اليهودية فى الحركة الفكرية المعاصرة فى أمريكا ، وهى قضية فيها كثير من الافتعال والوهم ، وخاصة أن المجتمع الأمريكى مجتمع مفتوح ، ويقدس الحرية الفردية ولا يحجر على أحد ! بل إن اليهود الأمريكيين بالذات يتمتعون بميزات لا تتوافر لأية أقلية أخرى أو حتى أية أغلبية فى المجتمع الأمريكى ! ومع ذلك يحاول أدباء اليهود الادعاء بأن المجتمع يفرض عليهم العزلة على حين يعرف الجميع أن العزلة من أشهر ملامح الشخصية اليهودية ! كان شوارتز من أبرز الأدباء الأمريكيين اليهود الذين افتعلوا قضية العزلة هذه ، لكى يهاجموا المجتمع الذى فتح لهم أحضانه !

ولد ديلمور شوارتز فى بروكلين بنيويورك ، واشتغل بالتدريس والصحافة والنقد ؛ كما كتب الشعر والقصة القصيرة . تعود أن ينشر فى أعماله خليطاً من أعماله الشعرية والنثرية ، وخاصة تلك التى تكمل بعضها بعضاً إذا

كانت تتناول المضمون نفسه . فهو يعتقد أن المضمون الفكرى الواحد إذا ما عولج نثراً وشعراً فى الوقت نفسه – فإنه يبدو أكثر ثراء وخصباً ، مما لو عولج بالنثر أو الشعر وحده ، لكنه فى عام ١٩٥٨ قام بطبع ديوانه الكامل حتى يبرز إنتاجه الشعرى على حدة . كان عنوان الديوان « المعرفة فى الصيف : ١٩٣٨ – ١٩٥٨ » ، وبه حصل على جائزة بولنجن عام ١٩٦٠ . والواقع أن إنتاجه الشعرى لم يكن ليتيح له مكانة مرموقة فى تراث الأدب الأمريكى ، فقد كان يهوديا أكثر منه أمريكيا ! لكن النقاد المتعصبين لكل ما هو يهودى بذلوا أقصى ما فى وسعهم ، لكى يظهروه بمظهر الشاعر الرائد فى مجاله . قاموا بالمحاولة نفسها مع أقرانه من اليهود وخاصة صول بيلو . نجحت محاولاتهم لدرجة أن بيلو حصل على جائزة نوبل للأدب لعام ١٩٧٦ الذى رشح فيه معه لنيلها أندريه مالرو وجراهام جرين وسيمون دى بوفوار . لم تكن روايات بيلو اليهودية لترق قط إلى المستوى الإنسانى والفنى الرفيع الذى كتبت به أعمال مالرو وجرين ودى بوفوار !

مجلة البارتيزان الأدبية :

لم يقنع شوارتز بأن يجعل من قصائده وقصصه القصيرة بوقا للأوهام والادعاءات الصهيونية ، بل انضم إلى مجموعة الكتاب اليهود الأمريكيين وأسسوا معا « مجلة البارتيزان » التى كانت مركزا لتجمعهم ومنصة يلقون من عليها آراءهم ذات اليمين واليسار ! وإذا عرفنا معنى كلمة « بارتيزان » الإنجليزية وأنها تعنى الشخص الذى يكرس حياته وفكره وجهده لجماعة من الناس تؤمن بقضية خاصة بها ، وخاصة عندما يكون عضواً عاملاً فى حركات المقاومة المسلحة فى البلاد التى تحتلها جيوش العدو – إذا كنا نعرف هذا المعنى أدركنا نوعية النظرة التى ينظر بها أمثال هؤلاء الكتاب إلى المجتمع الأمريكى : فقد أغلقوا على أنفسهم أبواب الجيتو التقليدى بحجة أن المجتمع يرفضهم ! وعكفوا على إحياء تراثهم اليهودى القديم وثقافتهم التى تشتت معهم ، وادعوا التقدمية بتأييدهم لكل الاتجاهات الليبرالية حتى يجدوا منها ثغرة لتثبيت مذهبهم الفكرى والثقافى ، ووقفوا مع كل جماعات الرفض ، والأقليات المثيرة للمتاعب على الرغم من أن قادتهم كانوا دائماً موالين للسلطة بهدف السيطرة عليها فى النهاية !

تعد القصص القصيرة التى كتبها شوارتز مرآة صادقة لكل هذه الاتجاهات الخفية والخبيثة . وهى التى جمعت فى كتابين يجمعان بين الشعر والنثر : الأول : « فى الأحلام تبدأ المسئوليات » عام ١٩٣٨ ، والآخر : « عندما يتحول العالم إلى عرس » ١٩٤٨ . تقول إحدى شخصيات قصصه : إنها تأسى من أجل العالم كله ، وهذا الأسى بعد النبرة المميزة لكل قصصه ، على حين تقول شخصية أخرى على سبيل الحكمة والنصيحة : « دع ضميرك يقوم بدور عروسك » . وهذه النصيحة والحكم موجهة أساساً إلى المجتمع الأمريكى الذى ينظر بشك إلى أهداف الأقليات اليهودية ، ولو لم يكن هناك مثل هذا الشك لما كرس شوارتز قصصه للتغلب على هذا الإحساس غير المريح .

ركز شوارتز كل الأضواء فى أعماله على مواقف الأقلية اليهودية ، والصراع الذى اشتهر به اليهود من أجل الحصول على الثروة ، ولكنه يخفف من حدة هذا الصراع المادى من خلال شخصيات الشباب اليهود الذين

يصارعون فى شجاعة فكرية منقطعة النظير حتى ينتزعوا اعتراف الآخرين بمكانتهم المرموقة فى المجتمع ! يرجع شوارتز هذا الصراع إلى رفض المجتمع الأمريكى لليهود وإن كان لا يظهر هذا صراحة . ويحاول شوارتز أن يتقمص أردية الموضوعية حتى لا يتهم بالتعصب الكامل ، فيوحى من طرف خفى أن هناك من الأخطاء التقليدية التى يرتكبها اليهود الأمريكيون فى حياتهم اليومية ما يقدم للمجتمع ذريعة مقنعة لرفضهم .

تذكرنا قصص شوارتز برواية صول بيلو « الضحية » ١٩٤٧ التى يؤكد فيها الادعاء الذى يقول : إنه كتب على الجنس اليهودى أن يتحمل وحده خطايا المجتمع الذى يعيش فيه ككل وذنوبه ومسئولياته . لكننا لا نعرف من أى مصدر حصل منه الكتّاب اليهود على هذا الادعاء ! ولا نعرف أيضاً السر فى غرامهم بالظهور بمظهر الضحية البريئة ! ربما كان السر فى هذا هو كسب عطف المجتمع : أى أنهم يتمسكنون حتى يتمكنوا ! لكنها حيلة عفا عليها الزمن ؛ لأن المجتمع الحضارى الحديث أصبح ينظر إلى المواطن على أنه إنسان له كل حقوق المواطنة وعليه كل واجباتها بصرف النظر عن عقيدته أو دينه . لذلك يبدو المضمون الفكرى فى قصص شوارتز رجعيا وفاسداً برغم أنه استعان بأدواته الشعرية وحيله الفنية لتوصيله إلى القارئ .

أما عن شعر شوارتز فقد اعتمد على الترجمة كما اعتمد على التأليف : فترجم مسرحية الشاعر الفرنسى رامبو « مواسم الجحيم » ١٩٣٩ ، و « شيناندوه » ١٩٤١ . كما كتب قصيدة طويلة عام ١٩٤٣ بعنوان « الكتاب الأول من سفر التكوين » . وتدور حول سنوات النمو والمعاناة فى حياة صبى يهودى من سكان نيويورك . وتحمل القصيدة الأفكار اليهودية التقليدية التى تبين هى نفسها مدى الضغوط الرهيبة التى تمارسها مدينة نيويورك على هذا الصبى البرىء الساذج بسبب يهوديته ، وليس بسبب طبيعة المدينة العملاقة نفسها . فى عام ١٩٥٠ كتب شوارتز قصيدة طويلة أخرى بعنوان « حفل فودفيل من أجل الأميرة » وتحمل الصوت اليهودى التقليدى الذى قابلناه نفسه من قبل فى قصص شوارتز القصيرة .

يستغل شوارتز قضية الإنسان الخالدة فى محاولة إثبات وجوده فى هذا الكون ويحشدها بإسقاطات وانعكاسات يهودية بحتة . إن اليهودى هنا يمثل الإنسان بصفة عامة فى بحثه عن معنى الوجود الذى حيره منذ الأزل : فهو فى نظره خير مثال للإنسانية وإن كان لا يصرح بذلك . تتركز القضية فى الأسلوب الذى يتعامل به الفرد والمجتمع والطريقة التى يتقبل بها المجتمع سلوك الفرد وشخصيته . وغالباً ما يفرض المجتمع شخصيته وتقاليده على الفرد راضياً أو كارها على حين يتضاءل تأثير الفرد العادى على المجتمع لدرجة أنه ينعدم تماماً فى كثير من الأحيان . يتمنى شوارتز بالطبع أن يفرض المواطن اليهودى تقاليده وتراثه على المجتمع الأمريكى ، لكنه يأسى عندما يجد أن الجهاز الاجتماعى أكثر رسوخاً وقوة من أية أقلية ، ومهما بلغت هذه الأقلية من نفوذ سياسى واقتصادى .

الشعر والتراث اليهودى :

فى قصيدة « فى السرير العارى – فى كهف أفلاطون » من كتاب « فى الأحلام تبدأ المسئوليات » لا يغفر شوارتز موقف التاريخ من اليهود ، وكأن ما حدث لليهود من شتات كان غلطة التاريخ ، ولم يكن خطأ اليهود أنفسهم . يحاول

تبرير عزلة اليهودى ، بفساد المجتمع المحيط به . يصور بطله فى القصيدة عزلة اليهودى فى غرفة نومه العارية على حين تتمثل الصلة الفريدة بينه وبين المجتمع فى تلك الأضواء المنبعثة من الشارع والساقطة على حائط الغرفة . هناك أيضاً الضجة التى يحدثها بائع اللبن بزجاجاته فى الخارج . ينهض بطل شوارتز من سريره ويطل من نافذته على الشارع ثم يعود مرة إلى السرير لكى يجتر وحدته . هذه هى العزلة التى حكم بها اليهودى على نفسه ، وادعى فى الوقت نفسه بأن المجتمع هو الذى فرضها عليه ؛ كما نجد فى الأبيات التالية من القصيدة :

«يذوب الهواء الناعم مع طلوع الصباح
يرفع المقعد من قاع البحار العميقة
ولا يجد سوى نفسه فى المرآة أمامه
لا يعرف إلا ملابسه وذلك الحائط الأبيض
غرد الطائر وأرسل صفيره مع الهواء
ومازال مغلفاً بالنعاس والعاطفة والجوع والبرد
يابن الإنسان ، إن الليل الجاهل
لا يعرف قدرك ، فأنت الصباح المبكر
وسر البداية . ومرة أخرى

سيظل التاريخ مذنباً فى حقك ، ولا غفران له ! »

هكذا يمجد شوارتز بطله اليهودى فى قصائده على حين أن الحياة تبدو مأسوية وتراجيدية ، لكنه فى مقالة له بعنوان « قلعة اللورد وبرى » من كتابه « تقليد للحياة ومشكلات أخرى فى النقد الأدبى » ١٩٤١ – يوضح أنه إذا استطاع إنسان المستقبل أن ينظر إلى الحياة نظرة زاخرة بالكوميديا والتراجيديا فى آن واحد – فإنه بذلك يتفادى من التفاؤل الأجوف أو المصطنع ، ويستطيع أن يتجاوب هو والحياة بكل شجاعة وذكاء . عندئذ يمكن أن يتحول العالم إلى عرس حقيقى ؛ كما أكد عنوان ديوانه الذى صدر عام ١٩٤٨ .

من ناحية الشكل الفنى لقصائد شوارتز فإنها تعانى من الأبيات الطويلة ذات الإيقاع البطىء ؛ مما يؤثر على تجاوب القارئ معها : فالمعنى غالباً ما يأتى فى نهاية القصيدة بعد أن يصيب الملل القارئ ؛ لذلك عجز عن إيجاد جمهور عريض من القراء لقصائده وخاصة فى دوائر المثقفين من غير اليهود . كان يمكن الجمهور أن يستعيض بالشكل الفنى الجميل عن المضمون العنصرى المتكرر ، ولكن الشكل لم يسعفه . وكان من المتوقع أن يدرك شوارتز هذه الحقيقة فينفتح بفكره على المجال الرحب للإنسانية حتى يتيح لإنتاجه الأدبى أكبر عدد ممكن من القراء ، لكن النتيجة كانت على النقيض من ذلك تماماً . فى أشعاره الأخيره تضاعف إحساسه بالغربة والعزلة ؛ وسيطر على ما عداه من أحاسيس أخرى . واقتصر جمهوره على المثقفين اليهود ، أما على المستوى الأمريكى القومى فنستطيع القول بأن شعره قد أوشك أن يندثر بموت صاحبه ، وذلك على الرغم من التأييد

المطلق والتشجيع المستمر من النقاد الأمريكيين المتعصبين للأدباء اليهود والذين حاولوا أن يجعلوا منه أحد أعلام الشعر الأمريكى المعاصر، لكن حكم التاريخ لا يتأثر بمثل هذه الاتجاهات والميول الذاتية. وهذه حقيقة لا يعرفها ولا يدركها الأدباء الذين ظنوا فى أنفسهم القدرة على تشكيل التراث القومى طبقاً لأهواء الجماعات العنصرية التى ينتمون إليها.

٦١ روبرت شيروود 61 Robert Sherwood

(١٨٩٦ - ١٩٥٥)

روبرت شيروود من الكتاب المسرحيين الأمريكيين الذين يؤمنون بدور المسرح فى مجالات السياسة المعاصرة. كان هذا الإيمان سبباً فى طغيان الفكرة عنده على الفن فى بعض الأحيان. فمن السهل تتبع أفكاره واتجاهاته السياسية من خلال الشخصيات والمواقف المتتابعة التى تجسد مدى كراهيته للنظم الديكتاتورية الشمولية، وخاصة تلك التى تمثلت فى نازية هتلر وفاشية موسوليني. يقف شيروود بكل فكره وفنه مؤيداً للديمقراطية الليبرالية لدرجة أنه يتبع أحياناً الطرق المباشرة فى التعبير الفنى مما أثر على الشكل الفنى لمسرحياته، وجعلها ترتبط ارتباطاً كاملاً بالمضمون السياسى الذى عالجته؛ من هنا كانت قيمتها التاريخية تزيد على قيمتها الفنية، وخاصة تلك المسرحيات التى اتخذت من قيام النازية فى ألمانيا مضموناً لها؛ فقد اقتصرت مسرحياته بين عامى ٣٣/١٩٤٠ على مهاجمة هذا الزحف الديكتاتورى، وترك إلى حين الكوميديا الاجتماعية التى اشتهر بكتابتها؛ لذلك طغت الأنشطة السياسية والصحفية والاجتماعية التى قام بها على إنجازاته المسرحية التى اعتبرها بعض النقاد مجرد نشاط واحد ضمن أنشطة متعددة.

ولد روبرت شيروود فى مدينة نيوروشيل بولاية نيويورك. تلقى تعليمه فى ماساتشوستس، ثم فى جامعة هارفارد، ولكنه لم يكمل تعليمه العالى بسبب تطوعه فى الجيش الكندى العامل فى فرنسا فى أثناء الحرب العالمية الأولى، وبسبب إصابته بجروح خطيرة. وقد تركت الحرب فى نفسه مرارة عميقة جعلته يعمل كل ما فى وسعه؛ لكى يوضح للناس بشاعة الحرب وأهوالها، ويؤكد لهم أن أسمى مهمة للإنسان على وجه الأرض أن يمنع وقوع الحروب فى المستقبل. بانتهاء الحرب أصبح شيروود الناقد المسرحى لمجلة «فانيتى فير» أو «سوق الغرور» فى الفترة ١٩١٩ - ١٩٢٠، ثم انضم إلى هيئة تحرير مجلة «لايف» القديمة فى الفترة ١٩٢٠ - ١٩٢٨. وكان قد استقال مع روبرت بنشلى من مجلة «فانيتى فير» تضامنا مع الناقدة دوروثى باركر التى طردتها المجلة من

خدمتها بسبب مقالاتها النقدية القاسية . وقد اشتهر شيروود كناقد سينمائى فى مجلة « لايف » وكان أول ناقد يضع أسساً علمية منهجية للنقد السينمائى بعد أن كانت مجرد انطباعات شخصية يكتبها الناقد عن الأفلام التى يراها .

ظهرت مواهب شيروود المسرحية مبكرة عندما كان فى هارفارد ، وكتب أول مسرحية له بعنوان «كان على صواب » وعرضت على مسرح الجامعة . كان أول إنتاج له على مسارح برودواى عام ١٩٢٧ عندما عرضت له مسرحية « الطريق إلى روما » التى لاقت نجاحاً باهراً ، وأظهرت تأثره الواضح بالأسلوب الكوميدى الذى عالج به جورج برنارد شو مسرحية « قيصر وكليوباترا » ١٨٩٩ ، لكنه نظر إلى المضمون من خلال نظرته التى تهاجم قيام الحرب بأية ذريعة . كان هانيبال على وشك الاستيلاء على روما ، لكنه يتوقف على الزحف بسبب الإغراءات المتوالية التى تنصبها حوله آميتس زوجة عضو مجلس الشيوخ المشهور فابيوس ماكسياس الذى اشتهر بمنطقه وفصاحته وبلاغته . كان من الواضح أن آميتس قد استمتعت بالمهمة القومية الملقاة على عاتقها من أجل أن تعوق هانيبال عن التقدم فى طريقه للاستيلاء على روما . وتزخر الكوميديا بالمواقف المرحة الصاخبة على الرغم من جدية المضمون الكامن فيها ؛ والذى يشهر سيف المعارضة ضد الحرب ، ويحطم الهالات الرومانسية التى تعود الناس نسجها حولها من خلال عبادتهم للأمجاد العسكرية التى تنهض على التدمير والتخريب والقتل .

توالت مسرحيات شيروود الناجحة ، فكتب «عش الحب» ١٩٢٧ ، و «زوج الملكة» ١٩٢٨ ، و«جسر ووترلو» ١٩٣٠ ، و «هذه هى نيويورك» ١٩٣١ ، ثم «عودة الشمل فى فيينا» ١٩٣١ وهى من أشهر مسرحياته التى يعود فيها أحد دوقات أسرة هابسبرج الشهيرة من منفاه إلى فيينا . هناك ينظم لقاء مع عشيقته السابقة التى تزوجت فى غيابه محللاً نفسيا كان غارقاً حتى أذنيه فى نظريات التحليل النفسى وتطبيقاته لدرجة أنه يعجز عن ملاحظة خيانة زوجته له ! وعندما تصل الأخبار إلى علمه لا يصعق ، ولكنه يتقبلها بشبه ترحيب على أساس أن عودة الشمل بين زوجته وعشيقها السابق سوف يشفيها عمليا من ارتباطها العاطفى المحموم به عندما تتكشف لها شخصيته الحقيقية .

فى عام ١٩٣٣ كتب شيروود أول مسرحية له يهاجم فيها صعود هتلر إلى الحكم ، وإقامة النازية فى ألمانيا . كانت المسرحية بعنوان «أكروبوليس » وعالجت المضمون نفسه الذى برز هو بعد ذلك فى مسرحية « متعة الأبله » ١٩٣٦ التى رفعت أعلام السلام ، وأكدت أن السلام هو الفارق الوحيد بين عالم الإنسان وعالم الوحش . وفاز عنها بجائزة بوليتزر . وتنبأت بوقوع الحرب العالمية الثانية إذا ما سارت الأمور على ما هى عليه ! تدور أحداث المسرحية فى فندق منعزل بجبال الألب حيث يقيم زوجان إنجليزيان ، وعالم ألمانى وفرنسى صاحب مصنع للذخيرة ، وبعض ممثلى المسرح الأمريكى . ومع تطور الأحداث يتيقن الجميع أن الشعوب الصغيرة ذات المصلحة الحقيقية فى السلام عاجزة تماماً عن التصدى لطوفان الحرب القادمة . ومع هذه النغمة اليائسة المستسلمة تستأنف أيرين الفتاة الغامضة الحالمة علاقة غرامية قديمة مع أحد الممثلين . وكأنهما يريدان ارتشاف المتعة واقتناصها قبل أن يجرف الطوفان الجميع ! وهذا الحل الهروبى ليس بحل على الإطلاق ، ولكنه يوضح تشاؤم شيروود من مصير الحضارة الغربية التى يرى أنها فى طريقها إلى التحلل والاندثار طالما ، أنها تحمل فى طياتها كل هذا العنف والكراهية والقسوة .

فى عام ١٩٣٥ كتب شيروود مسرحية «الغابة المتحجرة» التى اعترف النقاد بحيويتها الدرامية . تتخذ المسرحية من صحراء أريزونا خلفية لها ، وتبدأ الأحداث بقدوم آلان سكوير الأديب الفاشل من نيو إنجلاند إلى محطة بنزين ملحق بها مطعم رخيص لتناول الغذاء . كان فى طريقه إلى كاليفورنيا عن طريق الأتوستوب . فقد كل أمل له فى الحياة التى لم يجد لها أى معنى ، وفى بحثه عن هذا المعنى يطلب من أحد أفراد العصابات أن يقتله بعد أن غير بوليصة التأمين التى يملكها ؛ لكى يجعل ابنة صاحب المحطة والمطعم المستفيدة بها بعد وفاته حتى تهرب من الحياة المتحجرة الخانقة التى تحيط بها من كل جانب ! قال الناقد إدموند جاجى عن هذه المسرحية : إنها كانت من أفضل الأعمال التى عبرت عن الحقائق المرة التى عاشها المجتمع فى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى .

فى عام ١٩٣٨ كتب شيروود مسرحية «الأب لينكولن فى إلينوى» التى فاز عنها بجائزة بوليتزر للمرة الثانية . يتتبع شيروود بدايات لينكولن فى نيوسالم حتى رحيله إلى واشنطن بعد انتخابه رئيساً . تبلور الأحداث تطور شخصيته وإمكاناته التى ساعدته فى الوصول إلى زعامة الأمة . ومع ذلك ظل التواضع نفسه والوداعة نفسها ! اعتمدت المسرحية على الجانب التسجيلى فى بعض فقراتها عندما اقتطف شيروود فقرات بأكملها من احاديث لينكولن وكتاباته . ولا يخفى على القارئ أو المتفرج مدى إيمان شيروود العميق بالديمقراطية ، وثقته المطلقة فى وطنه من خلال الرمز البطولى الذى يجسده لينكولن ، وقد أصبحت هذه المسرحيات من الأعمال القومية التى تنبض بحب الوطن والديمقراطية والحرية .

فى عام ١٩٤٠ ألف شيروود مسرحية «لن يكون هناك ليل» التى يجسد فيها بشاعة الحرب التى تجرف فى طوفانها كل المسالمين والودعاء . بطل المسرحية جراح أعصاب فنلندى ناجح يدعى كارلو فالكونين يرفض الاستعداد لاحتمال الحرب التى لم تمسه من قريب أو بعيد ، لكن عندما تقع بلده فنلندا أسيرة الغزو ويقتل ابنه يجد أن الطوفان قد اجتاح كل حياته ، وينغمس فى الحرب حتى أذنيه ، ويموت بعد أن يترك : وجته الأمريكية تدافع وحدها عن البيت . عند عرض المسرحية هاجمها النقاد على أساس أنها مثبطة للهمم بل اتهم بعضهم شيروود بالشيوعية ، لكن شيروود رد الهجوم بأعنف منه وقال : إنه آن الأوان لأمريكا أن تهجر سياسة النعامة التى تدفن رأسها فى الرمال ظنا منها أن الصياد لن يراها ! أكد أيضاً أننا طالما حريصون على حماية النور الذى يشع من عقولنا فلا خوف علينا . كان هدف شيروود من مثل هذه المسرحيات هو إشاعة الصمود الفكرى ضد النظم الشمولية التى ابتعلت أوربا .

لم يقتصر شيروود على التعبير عن موقفه الفكرى الديمقراطى فى مسرحياته بل ساهم فى إنشاء لجنة الدفاع عن أمريكا بمساعدة الحلفاء كخط دفاع أولى : قام بتدعيم الصليب الأحمر الأمريكى ، وبادر إلى التخفيف عن منكوبى فنلندا مما دعا الرئيس فرانكلين روزفلت إلى تعيينه مساعداً خاصاً لوزير الحربية ووزير البحرية ، ثم مديراً لمكتب المخابرات العسكرية لما وراء البحار . وقد ساعد شيروود روزفلت فى كتابة بعض خطاباته الهامة ، وسجل شيروود خبرته وخدماته فى الحرب فى كتاب بعنوان «روزفلت وهوبكنز» الذى فاز بجائزة بوليتزر وعدة

جوائز أخرى . ولاشك أن حياته المثيرة الصاخبة انعكست على الشكل الفنى الذى تميزت به مسرحياته التى ترددت بين الميلودراما والكوميديا والدعابة ، والسخرية ، والفلسفة ، والسيرة الذاتية ، والصلابة العقائدية ، والرقة الشاعرية ! كانت كلها أدوات فنية لتدعيم موقف الإنسان ضد كل قوى الكبت والإرهاب والطغيان .

٦٢ ف . سكوت فتزجيرالد F. Scott Fitzgerald 62

(١٨٩٦ - ١٩٤٠)

يعد فرانسيس سكوت فتز جيرالد من رواد الرواية الأمريكية المعاصرة الذين أرادوا تحويلها من مجرد وسيلة عابرة للتسلية إلى طاقة فكرية خلاقة تؤثر فى تفكير القراء وسلوكهم ، وتخرجهم من سلبيتهم وسطحيتهم إلى عالم إيجابى مثير . يختلف فتزجيرالد ومعاصروه من أمثال سنكلير لويس ووليم فوكنر وجون ستاينبك فى أن مضمونه الروائى يدور حول الطبقة الأرستقراطية فى المجتمع الأمريكى بعيداً عن عرق الكادحين الذى فى روايات لويس وفوكنر وستاينبك . ويؤدى المال والثروة دوراً كبيراً فى تشكيل فكر وسلوك شخصيات فتزجيرالد . والمشكلة هنا ليست فى الحصول على المال ، ولكنها فى كيفية التصرف فيه ! وواضح فى رواياته أن مشكلات التصرف فى الثروة لا تقل صعوبة عن متاعب الحصول عليها . ويبدو أن مأساة الإنسان الحقيقية تكمن فى أنه لن يرضى أبداً بالوضع الذى هو فيه مهما كان هذا الوضع !

ولد فتزجيرالد فى مدينة سانت بول بولاية مينيسوتا ، وبعد أن تلقى تعليمه المبكر فى هذه الولاية انتقل لإكماله فى نيوجيرسى وبرنستون . عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى خدم فى القوات المسلحة الأمريكية ، وبانتهائها أدرك أن ثقافته تؤهله لكى يعيش من قلمه ، فأصدر أول رواية له عام ١٩٢٠ بعنوان « هذا الجانب من الجنة » . وفيها عبر عن كل الآمال والآلام التى كانت تجتاح جيل الشباب الأمريكيين المثقفين فى العشرينيات من هذا القرن ، بل إنه أصبح على مدى العشرين سنة التالية - أى حتى وفاته - صوت هذا الجيل الحائر الذى أضاعت الحرب العالمية الأولى كل القيم التى اعتز بها من قبل ، ولكنها أدت فيما بعد إلى هذه الكارثة الدولية ؛ لذلك ارتفعت نبرة احتجاجه فى كتابه التالى « قصص عصر الجاز » عام ١٩٢٢ . ثم تبعه بروايته الثانية « الجميل والملعون » فى العام نفسه . أما روايته « جاتسبى العظيم » التى اشتهر بها فقد كتبها عام ١٩٢٥ . ولم يكتب بعدها سوى رواية « الليل الشاعرى » عام ١٩٣٤ ، ورواية لم يقدر له أن يتمها بعنوان « آخر ملوك المال » ونشرت بعد

موته فى عام ١٩٤١ .

لم يقتصر نشاط فتزجيرالد الأدبى على كتابة الرواية الطويلة ، بل نشر مجموعتين من القصص القصيرة : الأولى بعنوان «كل الشباب الحزين» ١٩٢٦ والمجموعة الأخرى «دقات على طبول الصباح» ١٩٣٥ . ومن الواضح أن إنتاج فتزجيرالد الأدبى لم يكن وافرا ؛ لأنه لم يكن مهتما بالكم بقدر اهتمامه بالكيف . كانت حياته الشخصية مثالاً للتوتر والقلق وكل تقلبات جيله الحائر لدرجة أنه كان يهرب من حياته بالإغراق فى الخمر التى ساعدت على وضع حد لها ، ولم يتعد الخامسة والأربعين من عمره . كانت مأساته أنه لم يكن قانعاً بشىء وكان يسعى دائماً إلى الشهرة فى عالم الأدب والثروة بين الأرستقراطيين . وإن كان قد حاز الأولى فإن حياته المتقلبة لم تتح له الحصول على الأخرى . لم تكن شهرته مؤقتة على أية حال ، بل كانت نابعة من إنتاج أديب أصيل عانى من الحياة ، وانعكست معاناته على كتاباته فى صدق فنى لم يعتمد على التسجيل المباشر بقدر احتوائه على التجسيد الدرامى للمعاناة الإنسانية .

ليس معنى اهتمام فتزجيرالد فى رواياته بمضمون المال والثروة أنها زاخرة بهذا النمط التقليدى بالمغامرين اللاهثين وراء الثروة أينما كانت ؛ فرواياته ليست بهذه السطحية والسذاجة ، لأنه يرى أن المحك الحقيقى الذى يكشف جوهر الإنسان بعيداً عن كل الضغوط المعيشية والمظاهر الخادعة يكمن فى امتلاك الإنسان لثروة ما . فى تلك اللحظة لا يمكن أن يتعلل بظروف الحياة القاسية ، ويرتكب الأخطاء والخطايا التى يقع فيها ضحايا الفقر والعوز ؛ لذلك تبدو مسئولية التصرف فى المال أقسى بكثير من مسئولية البحث عنه . هذا بالإضافة إلى أن الإنسان الثرى عادة ما يكون محط أنظار الآخرين وتقربهم منه سواء كان حقداً أو تزلفا لعلهم يحصلون على أى مغنم من علاقتهم به !

لعل هناك تنويعة درامية أخرى فى روايات فتزجيرالد على مضمون الثروة والمال : فالمال عنده يؤدى الدور المجسد والملموس لقوى القدر التى لا ندرك كنهها ؛ فهبوط الثروة على الإنسان – سواء كدح فى سبيل ذلك أو لم يكدح – يعد تدخلاً حقيقيا من القدر لكى ينقل هذا الإنسان من عالم الفقر إلى عالم الثراء ! وهو انتقال بين عالمين يختلفان تمام الاختلاف إلى درجة الانفصال الكامل بل التناقض ! وعلى الإنسان أن يكيف نفسه بقدر الإمكان وإلا جرفه التيار ، فتتحول الثروة من نعمة إلى نقمة ؛ لذلك نجد أن مصير شخصيات فتزجيرالد مرتهن بالكيفية التى ينظرون بها إلى ثروتهم : يقول فتزجيرالد فى قصته القصيرة «الصبى الثرى» :

«دعنى أحكى لك عن هؤلاء القوم الذين بلغوا من الثراء حدا فاحشاً : لقد جعلتهم الثروة مختلفين تماماً عنى وعنك ، إنهم يسكنون عالماً لا ندرى عن حقيقته شيئاً ، ومع ذلك ندرك جيداً أنهم يمتلكون ما شاء الله لهم امتلاكه ، ومن الواضح أنهم يستمتعون بما يمتلكون منذ نعومة أظافرهم ، ولن تجد الأحمق الذى يقول لك : إن الثروة لا تغير الإنسان ! إنها لا تغير جلده فقط ، بل تغير جسده وعقله !» .

بهذا الأسلوب يقدم لنا فتزجيرالد صورة درامية للمجتمع الرأسمالى الأمريكى الذى يضع كل إمكاناته الرهيبة فى سبيل الحفاظ على ثروته ومضاعفتها ، لكن المأساة الحقيقية تكمن عندما تتحول الثروة إلى هدف فى ذاتها بدلاً من كونها مجرد وسيلة مؤدية إلى الوجود الإنسانى الحر الكريم : فعندما يضع الإنسان الثروة فقط نصب

عينيه فإنه لابد أن يأتى اليوم الذى يرى فيه روحه وقد سحقت تحت وطأة طموحه المادى ! وغالباً ما يخلط الإنسان بين الوسائل والغايات ، فلا يعرف تماماً إمكاناته الشخصية أو كيفية الوصول إلى استخدامها الاستخدام الصحيح تحقيقاً لغاياته الحقيقية فى الحياة ؟

هذا الجانب من الجنة :

كان نجاح رواية فتزجيرالد الأولى « هذا الجانب من الجنة » قد مكنه من مخالطة طبقة الموسرين الأثرياء الذين يرغبون دائماً فى التمسح بالأدباء والكتاب والفنانين كنوع من إكمال البريق الاجتماعى ، لكن الأمر كان مختلفاً تماماً بالنسبة لفتزجيرالد الذى لم يأخذه بهذه البساطة والسطحية ، بل كان مصدر معاناة مستمرة له . صحيح أن هذا المجتمع البراق قد سحره ، ولكن المعاناة القاسية كانت تكمن فى الجانب الآخر للسحر : نجد مثلاً أمورى بلين الشاب الثرى بطل رواية « هذا الجانب من الجنة » وقد اصطحب فتاة – لم يرها من قبل قط – من حفلة من تلك الحفلات الصاخبة ، وذلك فى عربته القابعة خارج المنزل الذى يدور فيه الحفل ، لكنه لا يسلك سلوك الشباب الذين ينهلون من متع الدنيا وملذاتها ، بل يفاجئ الفتاة بسؤالها عن السبب الذى من أجله يجلس هما الاثنان فى تلك العربة المظلمة ! فترد عليه الفتاة متعجبة بأنها ظنت أنهما جاءا للحب والمغامرة ، وليس للفلسفة والتحليل ! لكنها لا تدرك أن المعاناة التى تنهشه من الداخل هى التى جعلته يسأل هذا السؤال الذى يبدو عليه البله لأول وهلة !

ظل فتزجيرالد يؤكد لنفسه أنه كاتب فاشل حتى وفاته فى هوليود عام ١٩٤٠ ، ويرجع اعتقاده هذا إلى أنه كان يكتب عن الأغنياء فى الوقت الذى انهمك فيه الأدباء والمفكرون فى الكتابة عن الفقراء والبؤساء ، وخاصة فى مطلع الثلاثينيات عندما كانت الأزمة الاقتصادية العالمية تمسك بخناق الجميع . وبالرغم من المضمون النشاز الذى أغرم فتزجيرالد بمعالجته فإن رواياته لاقت رواجاً بسبب الحرفية الفنية المتقنة التى كتبت بها . هذا يوضح الدور الحيوى الخطير الذى يؤديه الشكل الفنى فى توصيل المضمون الفكرى إلى جمهور القراء : فالشكل المتقن أتاح لفتزجيرالد التمسك بمضمونه برغم عدم مواكبته للحالة النفسية التى كانت سائدة فى الثلاثينيات . ويبدو أن فتزجيرالد رفض أن يكتب عن مضامين لا يعرف عنها شيئاً ، فلم يخرج عالمه الروائى عن مجتمع العشرينيات البراق ، مجتمع الثراء وموسيقى الجاز الصاخبة . وهو العالم الذى زخرت به رواياته حتى تلك التى كتبت فى أعقاب الأزمة الاقتصادية الطاحنة . فى رواية « جاتسبى العظيم » يصف فتزجيرالد هذا العالم فيقول : « طوال الليل كانت آلات الساكسفون الموسيقية تهدر بأغانى البلوز الحزينة ، على حين كانت مئات الأزواج من الأقدام الذهبية والفضية تتراقص فوق الرمال المتألقة ! وعندما تدثر الكون باللون الرمادى ساعة تناول الشاى امتلأت الغرف بتلك الوجوه النضرة النابضة بالحمى الهادئة والرعشة المنتشية ! ومع خروج الوجوه ودخولها امتزجت الملامح وأنغام الجاز الذى يحيط بالجميع . »

فى هذه الفقرة يبدو لنا الأسلوب الرومانسى الذى يتبعه فتزجيرالد فى وصف المواقف . وعلى الرغم من النشوة التى تسيطر على الموقف ، فإن فتزجيرالد – مثله فى ذلك مثل كل الرومانسيين – لا يستطيع أن يتجنب

هده المسحة الخفية من الحزن . وهذا راجع إلى قلقه وإدراكه لعدم قدرة الإنسان على التناغم الكامل مع هذا الكون مهما حقق من رغبات ؛ لذلك فالبطل الروائى الذى يسعى بكل طاقته وإرادته إلى التحقيق الكامل لذاته لابد أن يكون بطلاً مأسويا . ينطبق هذا المفهوم على كل أبطال فتزجيرالد دون استثناء كما نجد فى شخصية جاى جاتسبى فى «جاتسبى العظيم» ، وديك دايفرف «الليل الشاعرى» ، ومنتج هوليود السينمائى ستار فى آخر رواية لفتزجيرالد وهى «آخر ملوك المال» التى لم يتمها قبل موته .

بين الانبهار والموضوعية :

تمثل رواية «جاتسبى العظيم» نموذجاً لفن الرواية عند فتزجيرالد بصفة عامة . ومن يتعرض لها بالتحليل يستطيع أن يلم بأطراف عالمه الروائى كله . وهى تمثل صراعه الفنى ؛ لكى ينأى عن الانبهار بعالم الأثرياء ! ويلتزم بالموضوعية فى السرد والتحليل والتشكيل ؛ فمن الواضح أنه وقع صريع هذا الانبهار فى رواياته الأخرى بحيث لم ير سوى جانب الجنة منه أما فى رواية «جاتسبى العظيم» فقد وجد فى الموضوعية الفنية خير تجسيد لهذا العالم . تجلت هذه الموضوعية فى شخصية الراوى نيك كاراواى الذى أبرز السلبيات والإيجابيات التى تحكم عالم الأثرياء . وقد منحت موضوعية السرد توازنا دقيقاً لبناء الرواية مما جعلها أفضل روايات فتزجيرالد على الإطلاق .

لاشك أن هناك تشابها بين شخصية كل من الروائى والراوى : فقد قدم كاراواى – مثل فتزجيرالد – من الغرب الأوسط ؛ لكى يندمج فى مجتمع الشرق الثرى . وعندما يحكى كاراواى حكايته عن جاى جاتسبى ، ذلك الفتى الفقير الذى قدم من داكوتا الشمالية والذى أصبح من الأثرياء فيما يشبه لمح البصر ، والذى أهله ثراؤه لكى يحصل على الحب – يقول كاراواى : إنه من المبادئ التى تلقاها على يدى أبيه أن كبرياء الإنسان يبدأ مع مولده ، وليس له علاقة بما يمتلكه بعد ذلك . وقد فشل كاراواى فى العثور على هذا الكبرياء عند كثير من الأثرياء . وعلى الرغم من أن جاتسبى – المحدث النعمة السوقى – كان ينتمى بحكم ثروته إلى عالم الموسرين فإنه انتمى إليه قالباً وليس قلباً ؛ لذلك كانت الثروة بالنسبة له مجرد وسيلة للمزيد من الاستمتاع بالحياة ، مثل إصراره على استرجاع ديزى بوكانين والفوز بقلبها ؛ فالحب فى نظره هو الثروة الحقيقية التى يمتلكها الإنسان ، وما المال سوى أداة للتمتع بهذه الثروة ، وفى مواجهة هذه الروح المنطلقة نصدم بتقاليد آل بوكانين الأثرياء القدامى العتاة ! لقد أحالت الثروة حياتهم إلى صحراء قاحلة مجدبة ، واستطاعت أن تقضى تماماً على انطلاقات العاطفة عندهم : فمثلاً يقول جاتسبى : إن صوت ديزى يردد صليل النقود ! وفى رواية «الليل الشاعرى» تنظر نيكول دايفر إلى الحب على أنه مجرد تغيير طارئ ومؤقت فى حياتها ، فلم يعد ذلك العالم الشعورى المتكامل .

وربما كانت مأساة جاتسبى تتمثل فى أنه يمتلك الكبرياء الإنسانى الرفيع الذى يجعله يربأ بنفسه من أن يفرط فى كيانه فى مقابل الاندماج فى مجتمع الأثرياء الذى دخله بالفعل . وقد أطلق الراوى كاراواى على مظهر الطبقة الأرستقراطية اصطلاح «الغبار الخبيث» الذى انتشر فى عالم جاتسبى ؛ لكى يطمس معالم أحلامه الوردية : ففى البداية انبهر جاتسبى بهذا العالم الثرى والبارد ، وظن أن فى قدرته اختراق سطحه السخيف الثلجى وصولاً إلى

قلبه الدافئ ، لكنه يفشل بسبب تغلغل روح الكبرياء داخله ، وبسبب قلبه الذى ينبض بكل المشاعر الدافئة ، والذى لم يحتمل البرودة الأرستقراطية !

وجاتسبي شخصية مأسوية بمعنى الكلمة بسبب الضغوط التى عانى منها سواء من داخله أو من خارجه . يكفى أنه يرمز للإنسان الذى يمنعه كبرياؤه عن مسايرة المجتمع الذى حكم عليه بالعيش فيه ؛ فهو يحلم بالحب ، والكبرياء ، والكرامة ، والإحساس الناضج والقلب الكبير ؛ ولكن القيود المادية المرتبطة بالثروة تحيط به من كل جانب وتضيق عليه الخناق ! وربما كان رفض جاتسبي لعبادة المال أنه لم يتعب فى الحصول عليه ؛ فقد هبطت عليه الثروة عندما ورث تركة ملك من ملوك تجارة النحاس كان قد تبناه . وأصبح لدى جاتسبي الشباب والفراغ والثروة ، فأقام الحفلات الصاخبة التى تردد عليها الشباب ، وكانت أغلبيتهم من غير المدعوين ! كان الراوى كاراواى من المدعوين ، وهو فى الوقت نفسه ابن خال ديزى التى وقع جاتسبي فى حبها عندما عمل ضابطاً فى الجيش فى أثناء الحرب العالمية الأولى . وبينما كان مع القوات الأمريكية فى أوربا بلغه نبأ زواج ديزى من توم بوكانين ، لكن بعد انتهاء الحرب جدد علاقته بها ، وفى موقف عاصف وصاخب للغاية يصارح بوكانين أن ديزى ستتركه لكى تعيش معه : أى مع جاتسبي !

لكن بوكانين ينتقم من جاتسبي بإعلان الجميع أن جاتسبي حصل على ثروته بطرق مريبة ؛ وتتوالى الأحداث القدرية بعد ذلك نتيجة لهذا الجو المحموم ، فتهرب ديزى مع جاتسبي فى عربة بقيادتها ، ولكنها تصدم امرأة كانت تعبر الطريق مندفعة فتقتلها ، ومع ذلك تستمر فى الانطلاق المجنون ، وتشاء الأقدار أن تكون المرأة المنكوبة عشيقة لبوكانين ، وتخبر زوجها التعس وهى على فراش الموت أن جاتسبي كان قائد العربة ، فتكون النتيجة أن ينطلق الزوج فى أعقاب جاتسبي ليرديه قتيلاً برصاصة ثم ينتحر ! ويأتى دور الراوى نيك كاراواى ليشرف على جنازة جاتسبي ويدعو الأصدقاء الحميمين لحضورها ، لكن لا يحضرها أحد ! لأن أصدقاء المتعة الانتهازية ينفضون فور اختفاء مصدر المتعة ، ويتركون الأحزان ليجترها غيرهم !

هذا هو المجتمع الثرى الذى تعرّى فى روايات فتزجيرالد . وإن كان فتزجيرالد يبدو لأول وهلة واحداً من المبهورين بهذا المجتمع – فإن أصالته الفنية مكنته من كشفه على حقيقته ؛ فالفن الموضوعى قادر على التوغل فى أدغال النفس البشرية بعيداً عن الانبهار الذى يلزم الإنسان النظرة الضيقة ذات البعد الواحد ؛ ولذلك كانت الرواية عند فتزجيرالد بمثابة البوتقة التى تنصهر فيها كل صراعات النفس البشرية دون أن ينحاز إلى جانب معين من جوانب هذا الصراع الأزلى والأبدى .

٦٣ روبرت فروست 63 Robert Frost

(١٨٧٤ - ١٩٦٣)

لا يمكن أىَّ دارس للشعر الحديث أن يتجاهل إنجازات روبرت فروست الشعرية ؛ فهو شاعر له مذاقه الخاص ونظرته المتفردة إلى الطبيعة والإنسان ، وقد ظل مخلصاً لهذه النظرة منذ أن نشر أول ديوان له عام ١٩١٢ بعنوان « وصية صبى » ثم ديوان « شمالى بوسطون » عام ١٩١٣ ، وذلك إلى أن نشرت أعماله الكاملة عام ١٩٤٩ ثم ديوانه الأخير « فى العراء » عام ١٩٦٢ . وهو الديوان الذى مات بعده عام ١٩٦٣ . لم يكن ارتباطه الوثيق بحب الطبيعة والإنسان سبباً فى إصابة قصائده بالتكرار الممل ، بل منح قصائده مذاقاً خاصا بين شعراء عصره : فقد حرص فى قصائده المتعاقبة على اكتشاف الجوانب المتعددة للطبيعة البشرية والطبيعة الكونية ؛ وأدى هذا إلى الخصب الخيالى الذى يتمتع به شعره . كان واثقاً من نفسه بحيث لم يتأثر بالهجوم الكاسح الذى شنه عليه الناقد إدموند ويلسون فى عام ١٩٢٦ عندما قال : «إن روبرت فروست يملك خيطاً أصيلاً وإن كان رفيعاً - من الحساسية الشعرية ، لكننى أجده مملا وكئيباً لدرجة لا تحتمل ! وهذا يرجع بالتأكيد إلى شعره الفقير والمتواضع . وهو - فى رأيى - قد حاز تقديراً يفوق قدره الحقيقى بكثير ، ذلك التقدير الذى رفعه فى أحيان كثيرة فوق مستوى معاصريه دون وجه حق ! » .

لكن هجوم إدموند ويلسون لم يؤثر فى مكانة فروست بين معاصريه من أمثال إيمى لويل ، وجون جولد فليتشر وكونراد آيكن . بل اعترف الجميع بشعره كإحدى العلامات المميزة للشعر الأمريكى المعاصر :

كان روبرت فروست من الشعراء الأمريكيين الذين يجمعون بين المحلية الأمريكية وبين الإنسانية الشاملة ؛ فمن السهل على القارئ أن يلمس الروح الأمريكية من خلال التعبيرات العامية التى يستخدمها ، ومن خلال التراكيب المكثفة والمركزة مع قليل من السخرية والتهكم والغموض ، هذه الروح تمتزج بالخلفية الوصفية الريفية التى تتميز بها منطقة نيو إنجلاند فى الولايات المتحدة ، وهى التى غالباً ما أوحت للشعراء الأمريكيين بالقضايا

الأمريكية التقليدية المتمثلة فى نوعية العلاقة بين المجتمع والطبيعة ، لكن فروست يختلف هو ومعاصروه فى أنه لم يقحم نفسه فى السياسة أو فى الحياة المعقدة داخل المدن الحديثة ، فقد التزم بالقضايا الجوهرية التى تحدد علاقة الإنسان بالطبيعة كمنطلق أولى بعيد عن تعقيدات الحياة المعاصرة التى غالباً ما تجعل رؤية الإنسان إلى وجوده الحقيقى متعذرة .

ربما كان لهجوم إدموند ويلسون على فروست بعض الأعذار : فمثلاً يقع فروست فى خطأ السطحية المباشرة فى قصائده الطويلة التى تبتعد عن الطبيعة ومظاهرها ؛ لكى تجسد البشر فى حياتهم اليومية ؛ حتى فى قصائده الغنائية نجده يلجأ أحياناً إلى الوعظ والإرشاد ! يعانى فروست أحايين أخرى من الروح الانعزالية التى قد تصل به إلى ضيق الأفق وفقر الخيال ؛ مما يؤثر على أصالته الشعرية ، ويضعف من فلسفته الخاصة به ، لكن لا يعد هذا السمة الغالبة لشعره ، ولا يستحق أن يهاجم بهذا الأسلوب العنيف الذى شنه عليه إدموند ويلسون : والدليل على ذلك القوة الكامنة فى أشعار فروست ، والتى تمكنت من الوصول إلى وجدان الجيل الحالى من الشباب الأمريكيين على وجه الخصوص برغم أن بعضها كتب منذ أكثر من نصف قرن من الزمان .

الشاعر المحير :

وعموما فروبرت فروست شاعر محير لا يسهل إصدار حكم عام عليه ، فلم تكن نشأته تقليدية بحيث يمكن تتبع خصائصها الرئيسة ، بل كانت مملوءة بالتناقضات والتطورات المفاجئة والخطوط المتقطعة . وانعكس هذا بدوره على شعره ، لولا حبه العميق للطبيعة لكانت قصائده عبارة عن لمحات متناثرة ليس بين بعضها وبعض ثمة علاقة أسلوبية . فقد ولد عام ١٨٧٥ فى سان فرانسيسكو بكاليفورنيا لكن موت الأب جعل الأسرة تنتقل إلى مدينة لورانس بولاية ماسانشوستس وهى البقعة التى جعلت فروست يهيم حبا بالطبيعة ، وتركت بصماتها واضحة على شعره وفلسفته . لكن لم تظل الحال على هذا المنوال ، بل دخل المدرسة العليا فى لورانس ، وتأهل للالتحاق بكلية دارتماوث ، ولكنه تركها بعد عدة شهور فقط .

فى عام ١٨٩٣ تزوج إليانور وايت ، وبعد ذلك بعامين التحق بجامعة هارفارد ، ولكنه تركها هى الأخرى بدون الحصول على أية شهادة جامعية . ثم جرب حظه فى الوظائف عشر سنوات ، ولكن كان همه الأول فى هذه الفترة هو الحصول على اعتراف الآخرين بموهبته كشاعر من خلال القصائد التى كتبها تباعاً . وعندما لم يتحقق طموحه بالسرعة التى رغب فيها قرر أن ينزح مع زوجته وأطفاله إلى إنجلترا فى عام ١٩١٢ استأجر هناك مزرعة بالقرب من لندن ، وتمكن من خلق صداقات مع مجموعة شعراء إنجلترا أمثال روبرت بروك ، وويلفريد جيبسون ، وإدوارد توماس . لم يقتصر الأمر على هذه الصداقات ، بل نجح فروست فى أن يجد ناشراً لأول ديوانين له : « وصية صبى » عام ١٩١٣ و « شمالى بوسطون » عام ١٩١٤ . وقد استقبل القراء والنقاد الديوانين بحماس .

وعندما عاد فروست إلى أمريكا عام ١٩١٥ وجد أنه أصبح من الشعراء المعترف بهم فى الأوساط الأدبية وعلى الرغم من العداء الذى كان يكنه فروست للحياة الأكاديمية التى تصيب كثيراً من الدارسين بضيق الأفق

وجعلته يهجر الدراسة الجامعية مرتين دون الحصول على شهادة دراسية – فإنه قبل أن يعيش الحياة الجامعية عندما عمل مدرساً للشعر بالجامعات أو شاعراً زائراً يحاضر عن تجربته الشعرية . كانت حصيلة فروست ثمانية دواوين جمعت عام ١٩٤٩ ثم أضاف إليها فروست آخر ديوان له بعنوان «فى العراء» عام ١٩٦٢ . حصل فروست على جائزة بوليتزر للشعر أربع مرات سنة ١٩٢٤ و ١٩٣١ و ١٩٣٧ و ١٩٤٣ .

ومما يدل على قصر نظر إدموند ويلسون فى هجومه الكاسح على فروست عام ١٩٢٦ أن ناقداً كبيراً مثل جون كرورانسم صرح فى الخمسينيات بأن فروست يعد من أعلام الشعر العالمى المعاصر . وقد صرح رانسم بهذا على الرغم من أن فروست لا ينتمى فى شعره إلى الأساليب الشعرية الحديثة التى سادت القرن العشرين ؛ فقد كانت فترة تجريبية وطليعية وخصوصاً فى مجال الوزن والإيقاع والقافية ، لكن فروست بتراكيبه الأيامبية التقليدية يبدو منتمياً إلى تشوسر أكثر من انتمائه إلى ت . س . إليوت ؛ فشهرته لا تعتمد على التجديد بقدر ما تعتمد على ارتباطه الوثيق بالاستعارات المكثفة ، وقدرته الفائقة على رؤية الأشياء التى لا يراها الفرد العادى ، وموهبته فى تجسيد التنويعات المجردة والمتعددة .

تطوره الشعرى :

يوضح التطور الشعرى عند فروست أنه تحول من الشعر الغنائى ذى القصائد القصيرة التى أغرم بها فى مطلع حياته إلى الأعمال الشعرية الدرامية ذات النفس الطويل . فى أشعاره الغنائية تبدو العلاقة بين الشاعر وبين ظواهر الطبيعة مثل العمود الفقرى الذى يمنح القصيدة وحدتها العضوية واستقلالها الذاتى ، ومع ذلك فالإيحاء الشعرى يدل على أن الشاعر يهدف إلى تجسيد معان أكبر من أن تحتويها قصيدته القصيرة : أى أنه ينطلق من الخاص إلى العام ، ومن النسبى إلى المطلق كما نجد فى قصيدة «المرعى» التى يقول فيها :

«سأذهب خارجاً لكى أطهر ينبوع المرعى .
وإذا توقفت فى طريقى فلكى أتخلص من الأوراق المتساقطة .
سأنتظر حتى تصفو لى المياه .
لن أمكث هناك طويلاً .
وعليك أن تسرع للقائى هناك ! »

فى هذا المقتطف تبدو لنا الأشياء الصغيرة مثل المرعى ، والينبوع ، والأوراق المتساقطة ، والمياه الصافية ، والإسراع إلى اللقاء – كل هذه أشياء تدل على معان أكبر منها ؛ ومن ثم فهى تتحول إلى رموز فنية تحتوى فى داخلها الإنسان والطبيعة والكون كله ! والرموز هنا ليست من ذلك النوع الذى يدل على أشياء محددة ، بل إن التشكيل الرمزى يصدر أساساً عن العلاقات الحية بين هذه الرموز وهذه العلاقات تزيد فى الأهمية الدرامية على الرموز ذاتها . وقد أطلق الناقد أوستن وارين على هذه العلاقات الطبيعية والمسلسلة فى شعر فروست اصطلاح «الرمزية الطبيعية» .

وبالنسبة لأشعار فروست الطويلة – سواء كانت سردية أو درامية – فإنها تعتمد أساساً على المونولوج مما

يجعلها قريبة فى روحها وجوهرها من أشعار روبرت براوننج : هذا يعنى أن حركتها الإيقاعية موجهة لنا فى ثوب جديد ، وثمة تشابه آخر بين شخصيات براوننج وشخصيات فروست فى أنها لا تتغير : ففى أشهر قصيدة سردية لفروست : «موت الأجير» – يعود الأجير العجوز لكى يموت فى المزرعة التى أفنى فيها عمره بلا طائل ، ويموت الأجير بالفعل وكأن شيئاً لم يحدث . فالكون يسير كما هو ، وتعود الأمور إلى سيرتها الأولى ، والتغيير الذى يحدث إنما يحدث فقط فى نظرتنا إلى الكون الذى يصر على رتابته الرهيبة .

وإذا كانت قصائد فروست السردية تفتقر إلى العناصر الدرامية بسبب هذه الرتابة الرهيبة فإنها تجسد فى الوقت نفسه الرتابة بحيث تسرى داخل وجدان القارئ ويصبح أكثر صدقاً مع نفسه ومع الموجودات . وكما يقول فروست فى قصيدة «غدير هيلا» : «إننا نحب الأشياء كما هى وليست كما نحب أن تكون» : فالخلاص الحقيقى للإنسان يكمن فى مقدرته على التأقلم مع الطبيعة ، وليس فى إجبار الطبيعة على التمشى مع رغباته ؛ لأنها محاولة فاشلة ومستحيلة مسبقاً . يعتقد فروست أن حب الطبيعة ومظاهرها المادية الملموسة هو المقدمة الطبيعية لحب الإنسانية كلها سواء على المستوى المادى أو المستوى الروحى . وعلى الرغم من النظرة التقليدية التى تصور الصراع الأزلى والأبدى بين الإنسان والطبيعة – فإن العنصرين فى قصائد فروست لا ينفصلان ، بل يتحولان فى أحيان كثيرة إلى وحدة متكاملة ومتناغمة .

عشق الطبيعة :

وجد فروست فى الطبيعة المحيطة به فى نيوإنجلاند كل مظاهر المرح والبهجة والفهم الكامل ؛ لذلك أطلق عليه النقاد لقب «شاعر طبيعة نيوإنجلاند» ، لكننا يجب أن نتقبل هذا اللقب بتحفظ ؛ لأن فروست لم يهتم بمظاهر الطبيعة فى نيوإنجلاند فى ذاتها ، لأنه اتخذ منها منطلقاً لرؤية الطبيعة الكونية بصرف النظر عن اختلاف المكان أو الزمان ؛ لذلك فهو ليس شاعراً محليا أو إقليميا كما قد يظن بعض . فجمال الطبيعة – فى نظره – ليس فى جزء من العالم دون الآخر ، لأن الجمال لا يتجزأ . ويعتقد فروست أن تلك البهجة التى نستشعرها فى مواجهة الجمال هى أعلى درجات الحكمة التى يمكن أن يصل إليها الإنسان ؛ حتى النملة التى تسعى فى شقوق الأرض لكى تخزن طعامها لا تخلو من حكمة وجمال ! هذه الطبيعة البهيجة توحى إلينا بما يمكن أن يكون عليه الكون البعيد والبديع من روعة وبهاء ! فى قصيدة «النجوم المتناثرة» يخلق فروست صراعاً دراميا بين الفكرة التى توحى بالنجوم كرموز لسرمدية الكون ، وبين التفكير التقليدى الذى لا يهتم بهذه الموجودات بفعل ضغوط الحياة اليومية على البشر .

تؤكد فلسفة فروست أننا نظن أن النجوم والكواكب البعيدة ليست لها علاقة بنا بفعل المسافات الشاسعة التى تفصل بيننا وبينها ، على حين لا نعى أنه ربما وجدت فى داخلنا فجوات أكثر اتساعاً وبعدا عن المسافات التى تفصل بين النجوم : فالمسافات كلها نسبية وتعتمد فى قياسها على نظرة الرائى إليها . وربما منح الله الإنسان القدرة على التخيل ؛ لكى يعيد صياغة مظاهر الطبيعة العنيفة التى تبدو عدائية تجاهه ، بحيث يفهمها فى ضوء جديد بعيدٍ عن اهتماماته الشخصيةالضيقة . والفن – بطاقته التخيلية – سلاح فى يد الإنسان لفهم الوجود

وإيجاد صداقة متبادلة معه : فى قصيدة «بعد حصاد التفاح» يقول فروست :

«لا أستطيع أن أتخلص من الإنبهار الذى يغشى بصرى . .
لا أشبع من النظر إلى كل هذا البهاء ! .
هذا الصباح أشربه ليسرى فى كيانى .
ثم أتمرغ فى عالم العشب الندى الطازج ! » .

يرى فروست الوجود كله فى ذلك التفاح الناضج الذى يعلو فى روعته فوق آفاق الحقيقة أو الخيال على حد سواء : فالطبيعة تبدو لنا فى أبهى حللها كلما تقبلناها كما هى ، ولكنها تعبس فى الحال إذا حاولنا أن نفرض عليها نظرتنا الضيقة والمحدودة ! لكن الناقد أيفور وينترز اتهم فروست بأنه ترك كل القضايا التى أثارها فى أشعاره معلقة ، فلم يحاول أن يؤكد فى ذهن القارئ بعض المطلقات التى لا تقبل الجدل ، بل ترك النسبية تتحكم فى أعماله . وبلاشك فإن وينترز قد جانب الصواب تماماً بحكمه هذا ؛ لأنه لا يعيب فروست مطلقاً أنه تجنب إصدار أحكام قاطعة ؛ فوظيفة الفن هى إثارة القضايا بهدف تحريك ذهن الإنسان ووجدانه وإخراجه من سلبيته وسطحيته ، وليست فى إصدار الأحكام القاطعة المطلقة : فمثلاً نجد فى قصيدة «الغدير المتدفق غرباً» حوارا بين شاب وفتاة تزوجا حديثاً ، يتناقشان فى ظاهرة هذا الغدير الذى يتدفق فى اتجاه مضاد لاتجاهه الطبيعى على حين أن اتجاهه الطبيعى نفسه يحتوى على تيار آخر مضاد وهكذا ، لكن برغم الصراع الجارى بين تيارات الغدير فإنه يبدو متناغما نسبيا مما يجعله يبدو فى نظر الزوجة الشابة وكأنه يلوح لها ومقبل على عناقها ! هنا تبدو نسبية العلاقة بين الإنسان والطبيعة : فالزوج لا يتفق فى نظرته مع زوجته ، بل يعتقد أن موجات الغدير مثل تقلبات القدر تماماً لا تعبأ بمصير الإنسان على حين تمثل تيارات الغدير فى نظره كل الصراعات التى يحتوى عليها الكون الذى لم يعرف السلام فى أية لحظة من لحظات وجوده !

لا ينحاز فروست سواء إلى رأى الزوجة أو إلى عقيدة الزوج ، بل يترك الصراع الدرامى بشق مجراه الطبيعى . هذا يجسد بدوره نسبية العلاقة بين أحلام الإنسان ورغباته ، وبين حقائق الوجود وحتمياته . هنا يبدو خطأ وينترز الذى طلب من فروست أن يترك ريشة الفنان ، لكى يجلس على كرسى القاضى ؛ ليصدر أحكامه التى لا تقبل النقض أو الإبرام ! وربما كان أروع ما فى شعر فروست أنه كان يختفى وراء الصور و (اللوحات) لكى تتكلم هى من تلقاء نفسها ، وهى تقول عادة أشياء أكثر وأعمق بكثير مما لو وقف الشاعر مباشرة ؛ لكى يلقى بحديثه ورأيه إلى القارئ .

المضمون الفلسفى :

وبرغم إحساس القارئ بالمضمون الفلسفى الذى تحتوى عليه أشعار فروست فإنه لا يشعر إطلاقاً بأن فروست يقحم مضمونه ويفرضه فرضا على فنه ؛ فالمضمون يسرى فى سلاسة تتابع الصور و (اللوحات) والاستعارات بعيداً عن أى اصطناع أو افتعال . وقد اتهم بعض النقاد فروست بالسطحية والسذاجة بسبب هذه السهولة والسلاسة ، لكنهم لم يدركوا أن شعر فروست كان من نوع السهل الممتنع ؛ فالشاعر لا يكون عظيماً إذا لبس

عباءة الفيلسوف ، وأطل على البشر لكى يدلى إليهم بآخر نظرياته ، لكن عظمة الشاعر الحقيقية تكمن فى قدرته على تجسيد هذه النظريات فنيا ودراميا ، ثم تقديمها إلى القارئ كتجربة نفسية وجمالية وروحية لابد أن تسرى فى وجدانه وتغير من تفكيره وسلوكه . ومن ثم يمكن أن تجعل منه إنساناً أفضل . هذا ما حاول فروست أن يفعله قدر طاقته الفنية .

كانت الفكرة الأساس فى أشعار فروست تتمثل فى الصراع بين آمال الإنسان وطموحه وبين حقائق الطبيعة وحتمياتها ، وهو صراع لا يمكن أى بشر أن يدلى فيه بالقول الفصل ؛ لأن مواقف البشر منه تختلف باختلاف بصمات الأصابع . ووظيفة الفن هى محاولة الوصول بهذا الصراع إلى أعلى درجات التناغم الممكنة بين الإنسان والكون ؛ فمن الواضح أنه لم ولن توجد القوة الأرضية التى يمكن أن تلغى هذا الصراع الذى تنهض عليه الحياة نفسها . والأعمال الفنية الناضجة هى التى تضيق الفجوة بين الإنسان والوجود بحيث لا يشعر بمرارة الاغتراب أو عزلة المنفى : حتى الأدب الذى أطلق على نفسه أدب الاغتراب أو الرفض أو الغضب – كان الهدف الأساس منه هو محاولة العودة بإنسان العصر الحديث من منفاه سواء كان إجباريا أو اختياريا ، وإصلاح ذات البين بينه وبين الوجود !

وجد فروست أن ضياع الإنسان وسط مظاهر الطبيعة إنما هو من صنع الإنسان نفسه ، وفى إمكانه التخلص من هذا الضياع إذا فهم الطبيعة على حقيقتها ؛ فقد تعود الإنسان دائماً أن ينظر إلى تقلبات الطبيعة على أنها تحركات عدائية وموجهة ضده أساساً ؛ لكن المسألة فى حقيقتها ليست بهذه الدرجة من التعكير الشخصى الضيق : فهناك قوانين أزلية وأبدية تحكم حركة الكون ، ولا يملك الإنسان القدرة على أن يفرض نفسه عليها ، وعليه من ثم أن يدرك مكانه الحقيقى فى هذا الوجود . عندئذ سيصل إلى السعادة التى ينشدها . وهى السعادة التى تتوقف على مدى قدرة الإنسان على تقبل حقائق الوجود والتأقلم معها بقدر الإمكان لمصلحته . يبدو أن فروست تأثر فى نظرته هذه بالشاعر الإنجليزى جورج ميريديث إلى حد كبير : فنظرتهما إلى الطبيعة واحدة : إذا كان ميريديث يأخذ من الريف الإنجليزى منطلقاً له لكى يجسد مظاهر الطبيعة الجميلة والقاسية على حد سواء – فإن فروست يتخذ من ريف نيوإنجلاند الأمريكى المنطلق الذى لا يلتزم هو نفسه بالمحلية أو الإقليمية الضيقة ، بل يرى العام فى الخاص والمطلق فى النسبى ، ولو التزم فروست بالروح المحلية المحدودة لما أمكنه الحصول على هذا الانتشار العالمى بين أوساط المثقفين .

لم يعبأ فروست كثيراً بالرد على النقاد الذين هاجموه من أمثال إدموند ويلسون وأيفور وينترز ؛ فقد كان إيمانه مطلقاً بالنسبية التى تحكم نظرة الناس إلى أى شيء . هذا ينطبق بطبيعة الأمور على النقاد الذين قلما يتفقون على شيء ؛ لذلك لا نلاحظ أى تأثيرات للضغوط التى مارسها عليه بعض النقاد ، بل إن شعره ينساب كالغدير من المنبع إلى المصب حاملاً فى طياته كل صراعات الغدير الذى صوره فى قصيدته « الغدير المتدفق غرباً » فقد كانت أشعاره ككل المعادل الموضوعى لفلسفته التى دارت حول موقف الإنسان من الوجود بكل ما يحمله هذا الموقف من تناقضات وصراعات تتردد بين النسبى والمطلق . كان المنطلق الأساس لشعر فروست هو حبه للإنسان وحبه للطبيعة فى الوقت نفسه ؛ لذلك ارتفع بشعره فوق حدود الزمان وقيود المكان .

٦٤ فيليب فرينو — 64 Philip Freneau

(١٧٥٢ - ١٨٣٢)

يطلق على فيليب فرينو لقب « شاعر الثورة الأمريكية » وهو لقب يحدد كل إنجازاته الشعرية واهتماماته الفكرية ، ويطبعها بطابعه الخاص ، فقد كرس حياته وشعره ونشاطه السياسى من أجل محاربة الاستعمار البريطانى الذى كانت الولايات المتحدة ترزح تحت سيطرته ، وكان دائم البحث عن الشخصية الأمريكية التى يمكن أن تقف بالمرصاد لكل محاولات الاستعمار البريطانى لتمييعها وتحطيمها . تطرف فرينو فى عدائه لكل ما هو بريطانى لدرجة أنه أحال بعض قصائده إلى مواقف مباشرة تنضح بالمرارة والكراهية والعداء لبريطانيا . وتزخر من ثم بالحماس والإعجاب والحب لكل ما هو أمريكى ! لم تكن مشاركته فى الثورة الأمريكية مقصورة على قصائده وكتاباته ، بل شارك مشاركة فعلية فى الثورة ، وساهم فى إمداد الثوار بالمؤن والذخيرة عبر خطوط القوات البريطانية ، مما أدى به إلى الوقوع فى الأسر أكثر من مرة . اعتبر فرينو الثورة الأمريكية قضية عمره التى استغرقت معظم نشاطه الفكرى والفنى والسياسى والاجتماعى ، وأثرت من ثم على وضعه كشاعر ، فعلى الرغم من بعض أشعاره الأصيلة التى تعكس تراث القرن الثامن عشر ، فإن النقاد والدارسين اهتموا بدوره القومى أكثر من اهتمامهم بإنجازاته الشعرية .

ولد فيليب فرينو فى نيوجيرسى ، وقضى صباه فى مدينة مونت بليزنت (ماتاوان الآن) بنيوجيرسى حيث بدأ تعليمه بالمنزل ، ثم فى المدارس الخاصة . عندما بلغ السادسة عشرة دخل كلية نيوجيرسى (جامعة برنستون الآن) حيث زامل جيمس ماديسون وهيو هنرى براكينردج . اشترك الثلاثة فى كتابة مجموعة من الأشعار الساخرة بعنوان « سخريات ضد المحافظين » ثم شارك براكينردج فرينو فى كتابه رواية لم تكتمل بعنوان « حج الأب بومبو » ثم قصيدة طويلة جادة بعنوان « مجد أمريكا الصاعد » ١٧٧١ نشرت بدون اسم فى السنة التالية . وبعد التخرج اتجه فرينو لفترة قصيرة للعمل بالتدريس فى المدارس الثانوية . ودراسة العقيدة واللاهوت . نشر

عام ١٧٧٢ ديوانا شعريا بعنوان « القرية الأمريكية » لم يكتب له أى نجاح . مما جعله لا ينشر اسمه على مؤلفاته بعد ذلك لمدة أربعة عشر عاما خوفا من تكرار الفشل ، وهبوط أسهمه مرة أخرى !

عندما اندلعت الثورة الأمريكية كان فرينو فى نيويورك يشرف على نشر مجموعة من القصائد الساخرة مثل « مناجاة الجنرال جيدج » ١٧٧٥ ، و « اعتراف الجنرال جيدج » ١٧٧٦ . وبعد الدخول فى مناظرات شعرية ساخرة مع كتاب آخرين تبادلوا وفرينو الشتائم والإهانات والاتهامات – غادر أمريكا عام ١٧٧٦ سنتين قضاهما فى جزر الكاريبى ، وخاصة جزيرة سانت كروا . ووصف سحر المناظر الاستوائية فى قصيدة رومانسية بعنوان « جمال سانتا كروز » ١٧٧٦ . وفى الوقت نفسه كان يجرب كتابة قصيدة جنائزية بعنوان « بيت الليل » ١٧٧٦ حاول فيها تبرير هروبه بعيدا عن المشاركة فى الثورة القومية . وهى قصيدة من ١٣٦ رباعية . وصفها الناقد هارى هايدن كلارك بأنها من أكثر القصائد رومانسية وأصالة وشجنا فى الأدب الأمريكى المبكر .

فى عام ١٧٧٨ عاد فرينو إلى وطنه ، ربما بعد وصول أنباء القتال الضارى إليه ، لكن البريطانيين أسروه فى طريق عودته ، ولم يفرج عنه إلا بعد أن احترقت ودمرت كل المزارع والمراعى والحقول فى المنطقة التى ترعرع فيها وذلك فى أثناء موقعة مونماوث . عندئذ أحس بوطأة الحرب وضراوتها بأسلوب عملى . كان هذا إيذانا بنذر حياته كلها من أجل الثورة ، فتطوع فى قوات الميليشيا ، ثم عمل على قارب لإمداد قوات الثوار بالمؤن والذخائر عبر خطوط الحصار البريطانى . ونشر أشعارا ملتهبة بنار الوطنية والحماس القومى فى « مجلة الولايات المتحدة » ١٧٧٩ . وعندما أسر مرة أخرى فى مايو ١٧٨٠ وألقى به فى سجن السفن الراسية فى ميناء نيويورك تضاعفت كراهيته وحنقه على الاستعمار البريطانى بسبب المعاملة الوحشية التى عانى منها سجناء الحرب . بعد الإفراج عنه فى يوليو أقسم أغلظ الأقسام على أن يجعل من قصائده التهكمية المريرة سهاما مسمومة إلى صدر ذئاب بريطانيا . فكتب قصيدته النارية « سفينة السجن البريطانى » ١٧٨٠ التى لم يشهد الشعر الأمريكى مثيلا لها فى كراهيتها لبريطانيا . وصف فيها خبرته الشخصية فى هذا السجن . فى صور نابضة بالمرارة والنقمة . وعندما عاد إلى فيلاديلفيا رأس تحرير « جريدة الإنسان الحر » التى ملأ أعمدتها بكل كلمة تحض على كراهية بريطانيا العدو الأول لأمريكا ، مما أكسبه عن جدارة لقب « شاعر الثورة الأمريكية » .

عندما انتهت الحرب وجد فرينو نفسه غارقا حتى أذنيه فى منازعات سياسية فى بنسيلفانيا ، مما جعله يهجر السياسة والكتابة ، وينطلق لمدة ست سنوات للعمل ربانا بحريا ابتداء من عام ١٧٨٥ على السفن الساحلية العاملة على خط نيويورك – فيلاديلفيا – تشارلستون مستغلا فى ذلك خبرته الملاحية أيام الثورة . فى تلك الأثناء واظب على النشر فى الصحف والمجلات الزاخرة بالسخرية والتهكم والتى أوجدت له جمهورا عريضا من القراء . . وكان يقوم بتسليم قصائده فى كل ميناء ترسو فيه سفينته . من أشهرها « دن الروم » و « فوائد التبغ » و « بحار هاتيراس » كانت مملوءة بالسخرية والدعابة والنقد المرح ، كما كتب فى تلك الفترة أشعارا ناضجة وزاخرة بالخيال الرومانسى الخصب ، لكنها لم تلق رواجا لإقبال القراء فى ذلك العصر على الشعر التهكمى الخفيف . وفى عام ١٧٩٠ هجر فرينو البحر بعد زواجه من إليانور فورمان .

تنقل فرينو فى العمل بين مختلف الصحف والمجلات معبرا فيها عن تأييده لمبادئ الحزب الجمهورى .

وبانتخاب توماس جيفرسون رئيسا للولايات المتحدة عام ١٨٠٠ شعر أن كفاحه من أجل استقلال أمريكا قد كلل بالنجاح ، لكن صراعه من أجل حقوق الإنسان العادى المطحون كان قد كون له عداوات عدة من قبل كبار الاحتكاريين ، مما جعله يسأم العمل السياسى ويشعر بمرارة بالغة جعلته يرفض شغل مناصب سياسية كثيرة ، منها على سبيل المثال محاولة أهل ولايته ترشيحه لعضوية الكونجرس . وجد فرينو أن حياة البحر أكثر نقاء وصفاء من بحر السياسة العكر الصاخب فعاد بعد عام ١٨٠٣ إلى العمل ربانا بحريا ، ولكنه رحل فى هذه المرة بعيدا إلى جزر ماديرا والأزور . وقضى السنوات الأخيرة من عمره فى مزرعة عائلته فى مونماوث ، لكن بعد أن عضه الفقر بنابه ! لذلك استمر فى نشر أشعاره الجديدة . . فى عام ١٨٢٢ بدأ فى تجميع أشعار ديوانه الأخير. مات فى الثمانين من عمره بسبب تعرضه لعاصفة ثلجية عندما كان عائدا إلى بيته عبر الحقول التى غطاها الصقيع .

منذ شبابه المبكر كان فرينو يطمح إلى تحقيق إنجازات كبيرة وإضافات ضخمة إلى التراث الأدبى العظيم الذى أرساه الرواد العالميون الذين نشأ وتربى على أعمالهم . كان يحلم بالسير عن هدى فيرجيل وهوارس وميلتون . وبالفعل ظهرت بصماتهم على أشعاره التى كتبها أيام التلمذة . فى مرحلة النضج ظهر تأثره بأوزان بوب ، وتومسون ، وجراى وغيرهم من الذين أضاءت له أعمالهم الطريق الصحيح . وتبرز لنا صور كيتس واضحة فى قصيدة « سلطان الخيال » ١٧٧٠ التى يصل فيها فرينو إلى قمة رومانسية يجسد فوقها الإيمان القديم بقداسة الطبيعة ونقاء عناصرها ، فالخيال هو روح قلقة تجول بحرية عبر الدنيا كلها ، لكى تصل فى النهاية إلى الملكوت الأعلى . يقول النقاد : إن فرينو سبق كيتس فى التعبير عن هذا المضمون الرومانسى المنطلق برغم تأثره بإيقاعات ميلتون. ويعد فرينو نغمة مضادة لعصره الذى تميز فيه الشعر بالمبالغة والافتعال سواء فى الشعر الأمريكى أو الإنجليزى .

كل هذا بالإضافة إلى التساؤلات الفلسفية العميقة كما فى قصيدة « بيت الليل » – جعل النقاد يحكمون بأصالة شعر فرينو ولكن على مستوى المدارس القديمة . ولم يكبح جماح انطلاقات فرينو سوى ظروف عصره المتقلب والعنيف ، وقد عمل فرينو منذ فجر شبابه على تنمية حاسته النقدية . وعندما مارس الشعر أصر على تصحيح المفاهيم الخاطئة التى وقع فيها النقاد فى تقييمهم لشعره . زادت حاسته النقدية حدة مع الأيام . فانقلبت إلى تلك الروح الساخرة المتهكمة التى تحولت فى مجال السياسة إلى كراهية مريرة لكل ماهو إنجليزى ! لذلك فإن أنضج أعماله كتبت بعد انتهاء الثورة . تخلى عن أسلوبه المباشر العنيف ، واعتمد على اللغة الدارجة والمفردات البسيطة ، والإيقاعات السلسة التى تتغنى بالمواطن الأمريكى العادى ، وتحاول تطوير الفلسفات الفكرية الناضجة فيما يتصل بالسياسة والدين ، والتى يمكن أن ترشد الأمريكيين إلى الطريق الصحيح نحو الاستقرار والتقدم والازدهار ، لكن حماسه القومى المبالغ فيه جعله يقع أسير المحلية الضيقة المحدودة فى بعض قصائده .

يعتقد النقاد أن ريادة فرينو للشعر الأمريكى تتركز فى قيامه بدور الجسر الذى عبره الشعر من تقليدية القرن الثامن عشر المتزمتة إلى رومانسية القرن التاسع عشر المنطلقة ، بل إن فرينو يعد شاعر أمريكا الرومانسى الأول : هذا يتضح فى قصيدة « رحيق العسل البرى » ١٧٨٦ ، و « مقبرة الهنود » ١٧٨٨ التى يتعاطف فيها والهنود المنبوذون ويصور فيها رجلا من رجال الصيد الحمر يدفن بعدموته فى وضع جالس محاطا بلحم الغزال ، وصور

الطيور والقوس والأسهم وكل ما يؤكد له أن الحياة ما زالت بين يديه . فالحياة والموت وجهان لعملة واحدة هى الكون . استقبل الشعراء الإنجليز هذه القصيدة بالإعجاب والتقدير ، فقد رفض فرينو القوالب التقليدية القديمة ، وحرر الشعر من كل القيود ، وبذلك سبق الشاعر الإنجليزى وردزورث باثنى عشر عاما قبل أن يكتب مواويله الغنائية الشهيرة التى تمثل قمة الحركة الرومانسية فى الشعر الإنجليزى .

على الرغم من التجديدات التى قام بها فى مجال الشكل الفنى للقصيدة وأسلوبها ، وعلى الرغم من تمهيده الطريق لروح الشخصية الأمريكية التى تجسدت فى أشعار ويتمان بعد ذلك . كذلك للإصرار على قيمة الإنسان كفرد فى ذاته كما تجلى فى فلسفة إيمرسون فيما بعد – فإن فرينو ينتمى أساسا إلى القرن الثامن عشر ، لأن نزعته الإنسانية وإيمانه بالطبيعة الخيرة للإنسان ، وإعجابه بالروح البدائية النقية – كل هذا يوضح أن الطبيعة بما فيها الإنسان عبارة عن تجسيد حى لكلمة الله وصنع يديه . وهذه كلها اتجاهات رسخت فى الفكر الأمريكى كنتيجة لعصر التنوير فى أوربا ، لكن هناك عوامل وقفت عقبة فى سبيل بلورة فلسفة فكرية وفنية محددة لفرينو منها استغراقه فى الروح الإقليمية المحدودة ، وشكه فى كل فكر يأتى من خارج الحدود ، وميله إلى تحويل القضية من مبدأ إلى مجرد مسأله شخصية ، وخوضه الكفاح العسكرى والسياسى بأسلوب لم يترك له فرصة التأمل وبلورة اتجاهاته ، من هنا لم يتأثر به عدد كبير من الأدباء والمفكرين الذين أتوا بعده .

تمثلت خصائصه الأدبية فى الإصرار العنيد على المبادئ الفلسفية والسياسية الأساس التى اعتنقها مع غنائية شعرية تسعى من حين لآخر إلى استخدام المجاز والاستعارات الجديدة غير التقليدية ، وإدخال الأفكار المحلية ، وتطوير اللغة الدارجة للوصول بها إلى ما يسمى باللغة الأمريكية فى محاولة لبلورة الشخصية الأمريكية من خلال لغة وأدب خاصين بها بعيدا عن التأثيرات الأوروبية المتعسفة . وهى محاولة رائدة بأى مقياس ، لكن خطأ فرينو يكمن فى أنه كان أسير عصره . صحيح أنه أثر تأثيرا عميقا على عصره ، ولكن النتيجة أن أثره كاد أن يتلاشى بانتهاء عصره لأن القيمة الصحفية والتاريخية فى أدبه كانت أضخم من قيمته الشعرية والفنية ، هذا حدد من ثم مكانته فى تراث الأدب الأمريكى على الرغم من مكانته المرموقة فى التاريخ السياسى والاجتماعى لبلده .

٦٥ وليام فوكنر 65 William Faulkner

(١٨٩٧ - ١٩٦٢)

وليام فوكنر من أعمدة الرواية الأمريكية الحديثة الذين استطاعوا بلورة الحياة الأمريكية وخاصة فى الجنوب ، وقدموها إلى العالم كله بحيث خرجت من النطاق المحلى المحدود مستخدمة فى ذلك الشكل الفنى للرواية ، فالأشكال الفنية عالمية بطبيعتها ، لأنها تمس روح الجمال عند الإنسان فى كل زمان ومكان ، فإذا كانت المضامين محلية فهى تنتقل إلى العالمية بفضل التحامها العضوى بالأشكال التى تناسب نسيجها ومادتها .

ولد وليام فوكنر فى نيو ألبانى بولاية ميسيسبى عام ١٨٩٧ ، وتلقى تعليمه العالى فى جامعة مسيسبى التى عاد إليها بعد خدمته فى القسم الفنى التابع للقوات الجوية الكندية والبريطانية . عندما بلغ السادسة والعشرين من عمره اكتشف أن الطريق الصحيح الذى يجب أن يسلكه فى حياته هو طريق الأدب الخلاق ، فبدأ حياته شاعرا بنشر ديوان له بعنوان « تمثال رخامى لإله المراعى » عام ١٩٢٤ . لكنه بعد عامين بدأ حياته كروائى برواية « أجر الجندى » وأتبعها روايتين لكن لم يكتب النجاح أو الشهرة لهذه الروايات الثلاث لأن فوكنر كان يخطو الخطوات الأولى بحثا عن الأشكال التى تناسب مضامينه . بعد هذه المرحلة التجريبية كتب فوكنر رواية « الحكمة والغضب » عام ١٩٢٩ . وهى الرواية التى جلبت له النجاح والشهرة وأفسحت له مكانا عريضا على خريطة الأدب الأمريكى المعاصر . بهذه الرواية تميزت روايات فوكنر التالية بتجسيدها لروح الملحمة والمأساة النابعة من حياة الإحباط والضياع التى عانت منها العائلة والمجتمع فى أعماق الجنوب الأمريكى . وهو الجنوب الذى صوره فوكنر وأطلق عليه اسم « يوكنباتا وفا » وهو اسم خيالى من عنده ! وافترض أيضا أن هناك مدينة باسم جيفرسون فى منتصف هذه المقاطعة . لاقت هذه الروايات شعبية ضخمة برغم الذين عارضوا فوكنر ورفضوا أدبه على أساس أنه روائى لم يجد فى الجنوب الأمريكى سوى الانحلال والخطيئة والكبت والقسوة والعنف ، وأنه لم يخلق سوى الشخصيات المريضة والملتوية والمهزوزة وسط حطام عالم مجنون ومحموم ! لم ينصب هجوم معارضيه على

المضمون فقط ، بل اتهموا أسلوبه بالتعقيد والمراوغة وثقل الظل . لم يكن لهذا الهجوم صدى عند القراء العاديين الذين أدركوا أن فوكنر إنما يقدم لهم فى رواياته نبضات مجتمعهم الحقيقى . وقد عبر محرر « التايمز » الأدبى عند رأى جمهور القراء فى روايات فوكنر عندما كتب مدافعا عن فنه :

« لقد نجح فوكنر فى أن يجعل الحياة النابضة تدب فى عالم من صنع خياله المحض . وهذا أعظم ما يهدف إليه أى فنان أو روائى ، فمن الواضح أن فوكنر تمكن من ابتكار أسلوب فنى خاص به ، أسلوب يسهل التعرف عليه من أولى صفحات أعماله . هذا بالإضافة إلى براعته فى نسج الجو المميز للجنوب الأمريكى بكل ما يحمله من صراعات وآلام وآمال . وبرغم الروح المحلية التى تتسم بها رواياته - فإن الدلالات العالمية الكامنة خلفها لا تخفى على أى قارئ . ولكى يستمتع القارئ استمتاعا فعليا بروايات فوكنر عليه أن يتذوق ويستوعب نسيجها المعقد والخصب والرصين . عندئذ سيكتشف خطأ الذين اتهموا فوكنر بميله إلى تجسيد العنف والبدائية والدنس والخطيئة والدعارة ، لأنه فى عالم الخيال الأدبى الرحب تستحيل كل هذه العورات إلى علامات فى الطريق الذى يتحتم على الإنسانية أن تتجنبه » .

لعل ما يزعج القراء التقليديين أن فوكنر يجسد الخطيئة على أنها جزء عضوى لا ينفصل عن الحياة البشرية ، وهو يحرص على بلورة هذه الحقيقة فى المواقف والشخصيات والخلفيات التى تتواتر فى رواياته حيث نشم رائحة أوراق الشجر المتعفنة والرطبة وهى تتساقط على الأرض لتذروها الرياح . وجد فوكنر أن الانحلال الخارجى الملموس الذى عايشه فى الجنوب والذى كتب عنه فى رواياته - هذا الانحلال مجرد صورة مرئية للتحلل الأخلاقى الذى يجعل عظام الجنوب نخرة . لم يكن هذا الانحلال مجرد صورة مرئية للتحلل الأخلاقى الذى يحيل عظام الجنوب نخرة ، ولم يكن هذا الانحلال نسبيا فى يوم من الأيام ، بل كان طاقة إيجابية وفعالة مؤثرة للغاية . وعلى العكس من ذلك فإن صفات النقاء والصفاء والطهارة من السلبية بحيث تقف مشلولة فى أحيان كثيرة أمام قوى الفساد والانحلال عندما تأخذ فى يديها زمام المبادرة بحكم إيجابيتها الطاغية والمتمشية مع الغرائز الحيوانية للإنسان . لذلك يقول فوكنر فى رواية « الغضب والحكمة » :

« لم تكن النساء فى يوم من الأيام عذارى ! إن العذرية حالة سلبية من حالات الطبيعة بل تعارضها ، فالطبيعة لا يمكن أن تتجدد وتستمر مع وجود العذرية ، إنها العقم والموت والفناء ! ولذلك فالحياة تتجدد وتستمر فقط من خلال الخطيئة ! » .

لذلك فروايات فوكنر عبارة عن شحنة متفجرة من الخطيئة التى تنبع منها الحياة : فالإنسان هو ابن الخطيئة الشرعى ، وأى هروب من هذه الحقيقة إنما هو بمثابة دفن الرأس فى الرمال على طريقة النعامة ، لكن الإنسان غالبا ما يخدع نفسه ، ويخيل إليه أنه أبعد الناس عن الانحلال على حين أنه غارق فيه حتى أذنيه ! والشخصيات التى تتميز بالمنطق والأسلوب الطبيعى فى روايات فوكنر هى الشخصيات التى تتقبل الخطيئة كحتمية مفروضة على حياة الإنسان سواء من الداخل أو من الخارج . يقول عن شخصية ملون فى رواية « الضياء فى أغسطس » التى كتبها عام ١٩٣٢ :

«كانت حياته تقليدية وطبيعية إلى حد كبير برغم كل الفوضى التى اكتنفتها والتى لم يعرف لها سببا أو مصدرا ، كانت حياة مثل أية حياة أخرى زاخرة بالخطيئة الطبيعية والصحية» .

الخطيئة المدمرة :

لكن فوكنر لا يقصد بالخطيئة الصحية أى نوع من أنواع الشر ، بل إنه يفرق بين الشر بمفهومه العام والمدمر وبين الخطيئة كما يحاول المتطهرون والمتعصبون أن يرفضوها ، فالجنس ليس فى نظره خطيئة إذا مارسه الناس فى الحدود البناءة والأخلاقية التى يفرضها المجتمع السليم ، والقتل ليس خطيئة إذا كان موجها ضد العدو أو أيه قوة غريبة ودخيلة تحاول تدمير الوطن أو الإنسان . تلك هى الخطايا التى يسميها فوكنر الخطايا الصحية ، لكنّ هناك خطايا غير صحية على الإطلاق وكفيلة بأن تدمر الإنسانية من أساسها ، هذه هى الخطايا التى تجسدت فى نظر فوكنر فى أعماق الجنوب الأمريكى الذى صوره فى مقاطعته الخيالية يوكنبا تاوفا وعاصمتها جيفرسون : فالصراع على أشده بين البيض والسود ، ومن هذا الصراع تتفرع كل القضايا الإنسانية التى تنتقل من روايات فوكنر الواحدة تلو الأخرى حتى الشخصيات الرئيسة فى بعض الروايات تتحول إلى شخصيات ثانوية فى روايات أخرى وهكذا ، فالصراع يدور بين الشخصيات بالدرجة نفسها من التساوى ولا نجد متفرجا واحدا خارج حلبة الصراع ! فالخطيئة لا تفرق بين الأبيض والأسود ، ويشتعل الصراع بين الاثنين مدفوعين بالرغبات الإنسانية المدمرة نفسها مع النظر بعين الاعتبار إلى الفوارق الطبقية التى يفرضها مجتمع الجنوب الأمريكى . إن الخطيئة - فى نظر فوكنر - تتمثل أوضح ما يكون فى مثل هذا الصراع الحيوانى الذى لا يحتمل فى طياته أى هدف إنسانى سوى حب السطوة والسيطرة والتملك . بذلك يتحول المجتمع المتحضر ظاهريا إلى غابة حقيقية تدفن فيها الإنسانية تحت أقدام الرغبات الجامحة . وغالبا ما يتخذ فوكنر من المرأة محكا لإشعال مثل هذه الغرائز الحيوانية بحيث تتقمصها الخطيئة كما تقمصت جسد حواء عند بدء الخليقة !

وفوكنر - وسط كل هذا الصراع - لا ينصب من نفسه حكما أو قاضيا ، لكنه يدرس الإنسانية بكل جوانبها الموضوعية من خلال مقاطعته الخيالية ، ويشارك شخصياته فى التفكير والسلوك والصراع من خلال تعاطفه الواضح معها : فهو يرى أننا كلنا فى الهم بشر ! وليست هناك ضرورة للتعالى أو إلقاء الحكم والمواعظ يمنة ويسرة . ولكى يقنعنا فوكنر بكيان شخصياته - نجده يستخدم المونولوج الداخلى بصفة شبه دائمة لكى يطلع القارئ على الصراعات النفسية التى تنهشها من الداخل . والجدير بالذكر أن فوكنر لا يجعل القارئ يشعر أنه يقصد إلى إطلاعه على داخل شخصياته ، بل من خلال لمحات متناثرة هنا وهناك ، وكأنها جاءت عن طريق الصدفة المحضة - يعرف القارئ كل الدوافع الكامنة وراء سلوك الشخصيات .

تخلو روايات فوكنر تماما من الشرح والتفسير ، لأنه يقدم الحياة فى رواياته كما يعيشها الناس فى حياتهم اليومية بكل غموضها وتناقضاتها . والفارق الوحيد بين الحياة فى الجنوب الأمريكى وبين الحياة فى روايات فوكنر أن الأخيرة أكثر تناسقا وتنظيما وربما أكثر تعقيدا من الأولى ، لذلك فالقراء الذين لم يتعودوا ولوج عالم فوكنر المتمثل فى مقاطعته الخيالية يوكنباتاوفا - سيشعرون بالغربة بين صفحاته الأولى بالذات ، وسيضاعف إحساسهم

بالغربة غموض الأسلوب وتعقيده الذى يتجنب كل ما هو تقليدى فى التعبير : فهناك الجمل التى لا نهاية لها ، والتى قد تتداخل ، وتطول إلى درجة الإطناب الممل ، لكن حجة فوكنر فى هذا الصدد أن اللغة قد خلقت لكى تكون فى خدمة الإنسان ، وليس العكس : أى الإنسان فى خدمة اللغة ، فاللغة وسيلة غايتها التعبير والتجسيد ، ولا يمكن أن تكون غاية فى ذاتها .

الأسلوب النثرى :

لعل الإطناب لا يعيب فوكنر كثيرا لأنه لا يلجأ إليه إلا فى الحالات التى تحتمها ضرورات التعبير الفنى ، أما جمله النثرية بصفة عامة فهى تتنوع بتنوع شخصياته ، وتتلون بتتابع المواقف : فالإيقاع يبتعد تماما عن الرتابة والملل ، مما يمنح الأحداث حيوية متدفقة ومستمرة . ليست هناك شخصية مفضلة على أخرى عند فوكنر ، فاهتمامه الفنى ينصب بالدرجة نفسها عليها جميعا : سواء كانت شخصية ساذج أبله أو محام ناجح ، أبيض فقير أو واعظ أسود ، فحدة التعبير الدرامى توزع بالعدل عليها ، لذلك نرى الأسود من الداخل مما يجعله يبدو إنسانا بكل ما تحمله الكلمة من معان لكن كبرياء الجنوبى الأبيض وعناده ، ذلك الجنتلمان المنحل – يجعله يبدو هو الآخر شخصية إنسانية من الطراز الأول . فيثير شفقتنا عندما نفهم تماما الدوافع الكامنة وراء سلوكه . لكنّ كلا الأسود والأبيض ، بكل الصراع القدرى بينهما – لا يستطيعان الخروج من دائرة الصراع ، وفى الوقت نفسه لا يقدران على العيش معا فى سلام ! والنتيجة الحتمية أن يضغط كل منهما على رقبة الآخر حتى يلفظا الأنفاس معاً .

فى رواية « الضياء فى أغسطس » نقابل يانكى ذاهباً للاستقرار فى الجنوب ، يقول هذا اليانكى الأبيض لابنته « إن الزنوج عبارة عن جنس كتبت عليه اللعنة إلى الأبد ! وتحول إلى جزء لا يتجزأ من مصير الجنس الأبيض . واللعنة التى حلت عليه جزاء خطاياه » . فتكون النتيجة أن تبدأ ابنته فى النظر إلى الزنوج على أنهم لا يمتون إلى عالم الإنسان بصلة ! فهم مجرد أشياء أو ظلال يعيش بينها البيض أو أى نوع آخر من البشر . من خلال هذه الابنة جوانا بيردن تمكن فوكنر من إيجاد أروع علاقة فنية بين البطل الأسود والانحلال الأنثوى ، فهى عانس فى الأربعينيات من عمرها . قضت عشرين سنة من حياتها فى حياة منعزلة ومحترمة بكل ما تحتمه التقاليد من احترام ، لكن يحدث أن يغتصبها شاب مولد يدعى جوكريسماس ، وتتجسد فى علاقتهما الخفية روح التواطؤ والتستر التى تعد أخطر جرثومة مؤدية إلى دمار الجنوب واندثاره ، فالعلاقة الجنسية التى تمارسها لأول مرة تفجر داخلها كل براكين الكبت الطويل والقديم ، فتتحول مع كل الممارسة إلى سعار جنسى لا يهدأ أواره على حين يمارس جو كريسماس كل أنواع الانحلال والخطيئة المتصورة !

يصور فوكنر جوانا بيردن من الخارج فيقول : إن ملامحها الرزينة ، وملابسها الأنيقة النظيفة ، وحركاتها الوقور – كل هذا يخفى تحته خصبا متعفنا للغاية على أتم استعداد للانفجار والتناثر عند أول لمسة ! فقد حكم عليها مجتمع الجنوب الأمريكى أن تبدو محترمة ورزينة ووقوراً ، كما لو كانت الطبيعة قد ماتت داخلها ، ودفنت معها كل تطلعات الخطيئة ، لكن الخطيئة لا تموت طالما أن الروح ما زالت تدب فى جسد الإنسان ! وعندما

تجد الخطيئة من يفسح لها الطريق فإنها تحطم كل السدود والعوائق ، بل ينتهى بها الأمر إلى تحطيم صاحبها . وبالفعل تحمل جوانا بيردن من جوكريسماس الذى لا يحتمل هذه المسئولية فيقتلها تخلصا من الجنين . لكن القتل هنا ليس بحل على الإطلاق ، وإنما هو عبارة عن خطيئة قدرية تظل تطارد صاحبها حتى تقضى عليه هو الآخر فى نهاية الأمر .

تعد جوانا بيردن قمة التصوير الفنى لشخصيات فوكنر النسائية التى لم تعرف معنى العذرية فى يوم من الأيام ، فلابد أن نجد داخل هذه الشخصيات النسائية شيئا من جوانا بيردن ، لذلك تعد رواية « الضياء فى أغسطس » من أبرز الروايات التى كتبها فوكنر فى الفترة ما بين عامى ١٩٢٩ ، ١٩٣٢ . وهى الفترة التى بدأها برواية « الحكمة والغضب » عام ١٩٢٩ ، ثم رواية « بينما ألفظ أنفاسى الأخيرة » ١٩٣٠ ، وبعدها رواية « الهيكل المقدس » ١٩٣١ ، ثم تأتى « الضياء فى أغسطس » ١٩٣٢ . فى روايات هذه الفترة تتجسد الخطيئة والجريمة والكبت وكل قوى الشر التى كتب على الإنسان أن يصارعها وإلا وقع ضحيتها .

الحياة : استعداد للموت :

تلك هى النغمة الرئيسة فى كل روايات فوكنر وقصصه دون استثناء ، وهى نغمة خصبة وغنية بحيث لا تصيب أعماله بالملل والتكرار والرتابة . وهذا يفسر إلحاح هذه النغمة على رواياته عندما يقول إيدى فى رواية « بينما ألفظ أنفاسى الأخيرة » :

« لقد تعود أبى أن يقول : إن السبب الوحيد فى استمرار الحياة هو مجرد الاستعداد لكى نصبح موتى لمدة طويلة جدا » !

لم يكن فوكنر فاقدا الإيمان بالحياة إلى هذا الحد ، بل كان يعتقد أن عملية الخلق الفنى فى ذاتها تعد أكبر دليل على الإيمان بالحياة والسمو بها إلى الأفضل والأنفع . وقد نجح فوكنر إلى حد كبير فى إثبات هذه الحقيقة فنيا ، فتمكن من استخراج السمو والتطهير من براثن اليأس والدنس . وكل مظاهر الرعب والخطيئة واليأس فى رواياته ليس سوى مظاهر التحدى للإرادة الإنسانية ، وعلى الإنسان أن يثبت إرادته فى مواجهتها . أكد فوكنر هذه الحقيقة فى خطابه الذى ألقاه عام ١٩٥٠ بمناسبة حصوله على جائزة نوبل فقال :

« إنى أعتقد تمام الاعتقاد أن الإنسان لن يقدر فقط على التحمل والاستمرار ، بل إن لديه المقدرة على أن يسود وأن يثبت إرادته ! إنه كائن خالد ، ليس لأنه الوحيد الذى يملك القدرة على التعبير والارتفاع بصوته الذى لا يبح ، ولكن لأن له روحا . إنها الروح التى تجعله قادرا على التعاطف والتضحية والتحمل » .

جعل فوكنر من حياته الشخصية والفنية تجسيدا لهذا المبدأ الذى يحتم الكفاح المستمر ، فقد أدلى فى آخر حديث له قبل وفاته فى سبتمبر ١٩٦٢ ببعض المبادئ التى لم يحد عنها طوال حياته ، فيقول : إن مؤلفى الروايات والقصص بحاجة شديدة إلى ٩٩ فى المائة موهبة وقدرة ! و ٩٩ فى المائة نظاما وعلما ! وإن على الروائى ألا يقنع بما يكتب ، لأن ما حققه لا يمكن أن يكون الكمال بعينه ، وأن من ضرورات عمله أن يسعى جادا إلى الارتقاء إلى أرفع مما يحسبه نهاية قدرته . ولا جدوى من محاولة التفوق على معاصريه أو سابقيه . لأنه لا وجه للمقارنة بينه

وبينهم ، وإنما عليه أولا وقبل كل شيء – أن يتفوق على نفسه ! ويؤكد فوكنر أنه كاتب هاو وليس من الأدباء المحترفين ، فهو لا يلزم نفسه كتابة عدد من الصفحات كل يوم ، فذلك على حد قوله : « لن يمنح عملك الأدبي أى مذاق . نعم إن التأليف عمل شاق ، لكن ذلك لا يمنع أن يصبح متعة وتسلية ، وقد كان كذلك بالنسبة لى » .

يفرق فوكنر بين الكاتب كإنسان فى حياته اليومية ، وبينه كفنان يملك وضوح الرؤية وعمق البصيرة ما يجعله يرى أبعد من الإنسان العادى ، لذلك يتحتم الفصل بينهما ، فالكتابة نبت الخيال ، وهى رهينة بما يوحى به الخيال ويشكله ، وما على الكاتب إلا أن يسلس قياده لشياطين الخيال . ولكن فوكنر لا ينادى بأن ينتحى المؤلف مكانا قصيا ، أو ينعزل فى برجه العاجى بعيدا عن البشر ، لينتج شيئا له قيمة ، فالعمل الفنى – كما يعتقد فوكنر – إذا كانت له قيمة حقيقية – يمكن كتابته هنا أو هناك – أو فى أى مكان آخر . لا يؤمن فوكنر بوجود الكتاب الذين ترتفع مؤلفاتهم عن مستوى الجماهير . وإنما هذا موقف يتخذه بعض الكتاب عزاء لهم ، وطمأنة لنفوسهم ، لذلك يؤكد فوكنر أن الكتابة الجيدة تجد قراءها دائما ، وبالرغم من السيل المنهمر من المطابع يحمل جفاء النثر الردىء ، فإن الكاتب الأصيل لابد أنه واجد جمهوره ذات يوم . ولقد يحتاج فى بداية حياته إلى مهنة يكتسب منها انتظارا لما قد يكسبه من أدبه ، لكن لا بأس من هذا طالما أنه يملك القدرة والموهبة على الاستمرار والتقدم .

يؤمن فوكنر أنه ليس من اللائق بالكاتب أن يحمل غيره عبء متاعبه المادية : كأن يلجأ مثلا إلى مؤسسة تقدم جوائز للتفرغ . فلم ير فى حياته عملا طيبا يخرج إلى عالم الأدب من يد إنسان يعيش على هبة تفرغ ! والمؤلف الحقيق لا يعوزه سوى القلم والورق لكى يمارس مهنته وهوايته . وهو يربأ بنفسه أن يتقدم إلى منظمة تعينه ماديا ، لأنه لن يجد وقتا يضيعه فى أمثال هذه المساعى . لذلك فالكاتب المزيف هو الذى يحدث الآخرين بأنه لا يجد وقتا للكتابة أو أنه لا يلقى لقمة العيش ! فهذا النوع من المؤلفين لا يدرك قيمة احتمال الإنسان للمشاق والمكاره . . أما المؤلف الحقيق الأصيل فلا شيء يقضى عليه سوى الموت ، وهو لا يفكر فى إحراز النجاح أو فى كسب المال . . لأن كل وقته منصرف للكتابة ، ولا شيء سواها . والنجاح – فى نظره – كالمرأة تماما إذا ركعت لها ركلتك وهجرتك ! والمعالجة الفريدة لهذا الموقف هى إهمال النجاح ، والتعالى عليه سواء أتى أو لم يأت ! عندئذ يلين النجاح ويخضع ويركع بدوره تماما كالمرأة !

لم يلهث فوكنر وراء النجاح والشهرة كما يفعل بعض الكتاب الذين يظنون أن الكتابة عن مضامين عالمية وغير محلية – تمكنهم من الانتشار العالمى السريع ، فالعبرة ليست بنوعية المضمون ولكنها بصدق التجربة الفنية وقدرتها على التجسيد الدرامى للمضمون الفكرى سواء كان عالميا أو محليا : فالشكل الفنى هو الأداة الفريدة القادرة على نقل المضمون المحلى إلى المجال العالمى ، لكى يتذوقه الإنسان فى كل زمان ومكان . وقد كان فوكنر مغرقا فى المحلية ، بل إنه ابتكر المقاطعة الخيالية التى أسماها يوكنباتاوفا وعاصمتها جيفرسون ، لكى يكشف فيها كل الخصائص المميزة للحياة فى أعماق الجنوب الأمريكى بالذات ! لكن الروح المحلية لم تؤثر على نظرته الشاملة للكون والأحياء ، فقد رأى العالم كله من خلال يوكنباتاوفا ، وبذلك أثبت أن المحلية والعالمية فى الأدب عبارة

عن وجهين لعملة واحدة هى الإنسانية . تأكدت هذه الحقيقة فى كل رواياته التى كتبها فيما بعد مثل « النجع » عام ١٩٤٠ و « المدينة » ١٩٥٧ و « البيت الكبير » ١٩٥٩ وهى عبارة عن ثلاثية تحكى قصة صعود عائلة سنوبس وسطوتها فى مدينة جيفرسون الخيالية . هذا بالإضافة إلى مجموعات القصص القصيرة التى نشرها فى ثلاثة مجلدات عام ١٩٥٨ .

كل هذه الروايات والقصص القصيرة توضح ارتباط فوكنر بنظرته الشاملة إلى الكون . وهى نظرة منحت أعماله مذاقها المميز . وفى الوقت نفسه لم تصب هذه الأعمال بالتكرار والرتابة نتيجة للنظرة ذات البعد الواحد . كان فوكنر خصبا وغزيرا سواء فى فنه أو فكره ، لذلك كان كل عمل له بمثابة إضافة للتراث القصصى الذى تركه ، وإضافة أيضا لتراث الرواية العالمية .

٦٦ James Branch Cabell جيمس برانش كابل 66

(١٨٧٩ - ١٩٥٨)

جيمس برانش كابل روائى أمريكى استخدم مزيجا من الأسطورة والرومانسية ،لكى يعبر فنيا عن آرائه فى المجتمع المعاصر. ونظرا لأنه خلق العالم الخيالى الخاص بأعماله ، والذى لا يخضع للمواصفات والقوالب الاجتماعية الواقعية – فقد استطاع أن ينطلق فى التعبير عن كل نواحى الحياة بما فيها الجنس لدرجة أن جمعية محاربة الرذيلة فى نيويورك وقفت موقفا عدائيا صريحا من روايته « جيرجن » ١٩١٩ ونجحت فى تقديمه للمحاكمة ، لكن عندما فشلت المحاولة اكتسب شهرة عريضة . وحطمت روايته كل الأرقام القياسية للتوزيع ! تدور أحداث معظم روايته فى بقعة خيالية تدعى بويس تيسم ، ولكنه يعكس من خلالها تحليله لتاريخ بلدته وأخلاقياتها . وعاداتها ، وخلفياتها . ومناظرها التى اختبرها بنفسه ، فلم تكن روايات كابل أدبا هروبيا ، بل كانت هذه البلدة الخيالية أرضا للقاء الحقيقى بين كابل وقرائه للنظر إلى المجتمع المعاصر من زوايا جديدة . وليست الحرية الجنسية التى يمارسها سكان بويس تيسم سوى وسيلة للسخرية من القيود التى تحد من انطلاق المجتمع الأمريكى إلى آفاق الحضارة الحقيقية . يكفى التدليل العملى على ذلك أن الأمريكيين فى ذلك الوقت عجزوا عن التفريق بين الحرية والإباحية !

ولد جيمس برانش كابل فى مدينة ريتشموند بولاية فرجينيا ، كانت عائلته من أوائل العائلات التى استوطنت هذه الولاية . وتدور بعض دراساته المستفيضة حول عائلته والعائلات الأخرى فى فرجينيا ، شغل كابل عدة مناصب رئيسة فى الصحافة وفى جمعيات علوم السلالات والأجناس . ظهر أول كتاب له عام ١٩٠٤ بعنوان « ظل النسر » وفى العام التالى بدأ فى كتابة « الجرأة والإقدام » الذى صدر عام ١٩٠٧ ، وكان هذا الكتاب نقطة تحول فى تفكير كابل عندما ضايقته مشكلات الجغرافيا المحلية فى منطقة آبار تانبريدج التى اتخذ منها خلفية وصفية لأحداث روايته على حين لم يرها هو شخصيا على الإطلاق ! منذ ذلك الحين قرر أن تدور

رواياته فى عالم من صنع خياله بحيث يتحكم فى كل مواصفاته بدون أن يحاسبه أحد على ذلك . هنا ابتكر إقليم بويس تيسم الذى بدأ فى سرد تاريخه ابتداء من عام ١٢٣٤ إلى عام ١٧٥٠ ، واستطاع كابل أن يمزج القوانين والتقاليد والأساطير فى نسيج قصصه المتتابعة .

كانت اللغة التى استخدمها سكان المدينة الخيالية مزيجا غريبا من الفصاحة والإيجاز والتهكم ! تميز سلوكهم بالرقة والتهذيب ، وأخلاقياتهم الجنسية بالحرية والانطلاق والبساطة ، ومن الصعب أن نتهم رومانسية كابل بأنها من النوع الهروبى ، لأن الخيال المحض ليس كل شيء فى القصص ، بل هناك لمسات متتابعة من الصدق الفنى والواقعية الكاشفة ، والنقد الذى يصل إلى درجة المرارة ! وهى اللمسات التى رأى فيها القارئ العادى شيئا من الملل . يقترب فكر كابل كثيرا من مذهب الشك فى الفلسفة ، وطالما قارنه النقاد بأناتول فرانس . يتضح هذا الموقف الفكرى من النهاية التى تصل إليها كل شخصياته ، وتوحى باللامعنى واللاجدوى ، فعلى الرغم من أن أبطاله ينجحون فى إقامة علاقات غرامية لا نهاية لها مع أنواع مختلفة من النساء ، وعلى الرغم من اعتزازهم بسلالاتهم التى تنتمى إلى الأسر الأوروبية العريقة – فقد فشل كل هذا فى منح حياتهم أى معنى أو جدوى !

لم تبدأ شهرة كابل إلا برواية « جيرجن » **١٩١٩** بسبب الضجة الكبيرة التى أثارتها جرأتها وإنتصارها على الذين حاولوا منع صدورها . وهذه الرواية تشكل الحلقة الأولى فى سلسلة الروايات التى تدور أحداثها فى البقعة الخيالية بويس تيسم . يتزوج بطل الرواية جيرجن صاحب مكتب (الرهونات) الذى بلغ منتصف العمر زوجة مقلقة للراحة تختفى فجأة ، فيذهب للبحث عنها . لم يكن هذا البحث فى حقيقته سوى محاولة للعثور على شبابه الذى مضى ! ومن خلال السحر يجد نفسه وقد عاد إلى سن الواحدة والعشرين ، مما يمكنه من خوض مغامرات غريبة تحتوى على زيارات إلى السماء والجحيم حيث يقابل عشيقة سابقة له ، ويتعرف على شخصيات أسطورية . فى النهاية يرجع إلى بيته حيث يجد زوجته هناك ، ويدرك أن سعادته تكمن فى الإذعان لحقيقة سنه ، ولسيطرة زوجته عليه ، فلا مفر من أن يصبح تحت إمرة زوجته التى لا راد لقضائها !

يمزج كابل شخصيات أساطير ما قبل الميلاد والعصور الوسطى بشخصيات قادمة من كتب العقيدة المسيحية ، لكى يبلور وحدة التاريخ الإنسانى . ومع ذلك فقد اكتشف جيرجن عبثية هذا التاريخ الذى عجز عن استخراج المعنى الحقيقى منه . لكن هذا يناقض التفسير الذى كتبه كابل فى مقدمة إحدى طبعات الرواية بعد ذلك وقال فيه : إن الذين اتهموا الرواية بالإباحية لم يفهموا معناها الحقيقى ؛ فقد كانت المغامرات التى قام بها جيرجن أكبر دليل على فشل نظام تعدد الزوجات ، وعلى عدم جدوى العلاقات الجنسية خارج الحياة الزوجية ! هذا يؤكد أن كابل كان روائيا واقعيا استخدم الأسطورة الرومانسية ، لكى يقفز منها إلى أرض المجتمع الحقيقى بكل عيوبه وأمراضه . ناقش السعادة الزوجية ، والمستويات الأخلاقية المتعددة ، والمفاهيم الفلسفية السائدة بروح تهكمية تذكرنا بأناتول فرانس ، واستطاع كابل أن يغطى بثقافته العريضة مايمكن أن يحمل شبهة الإباحية فى رواياته . وقد علق أحد النقاد على الموجة الجنسية عنده بقوله : إنها كانت تهدف أساسا إلى تحطيم المفاهيم العاطفية التى سيطرت على تفكير الجنوب الأمريكى والتى صورت المرأة فى صورة النقاء المثالى الذى ينأى عن أى رجل يحاول الاقتراب منه ، لكن من الواضح أن الدعوة إلى الإباحية لم تكن لتخطر على بال كابل !

كانت حياة كابل نفسه جادة إلى أقصى حدود الجدية حيث عاش فى مسقط رأسه ريتشموند . وكتب ملحمته الضخمة بويس تيسم التى بلغت ثمانية عشر مجلدا تشكل سلسلة روائية معقدة ومتشعبة تعتمد على حياة البطل دوم مانويل التى تقوم بدور العمود الفقرى للأحداث من خلال تتبع الروائى لشجرة عائلته ، والسلالة التى جاء منها . هذه الروايات كالآتى : « وراء الحياة » ١٩١٩ ، و« دومنى » ١٩١٣ ، و« الفروسية » ١٩٠٩ ، و« جيرجن » ١٩١٩ ، و« خط الحب » ١٩٠٥ ، و« الجرأة والإقدام » ١٩٠٧ ، و« الساعة المحددة » ١٩١٦ ، و« حبال الغرور » ١٩٠٩ . . إلخ من سلسلة الروايات التى ذكرناها هنا طبقا لتسلسل أحداثها وليس طبقا لتاريخ كتابتها . وهى كلها تتبع المنهج الخيالى نفسه كما نجد مثلا فى رواية « معنى النكتة » ١٩١٧ التى تدور أحداثها الكوميدية حول الكاتب الأديب فيلكس كيناستون الذى استطاع بسحر قرص مكتوب بالهيروغليفية أن يهرب إلى عالم خيالى يطارد فيه معشوقته المغرمة بتبديل صورها وتغييرها ! لكنه ينتهى مثل جيرجن إلى العودة إلى منزله حيث زوجته فى انتظاره !

ظل كابل يكتب القصص والمقالات حتى عام ١٩٥٥ ، ومن الواضح أن شهرته الأدبية قامت أساسا على مسلسلته الخيالية فقط ، لكن هذا لا ينفى أنه كان يملك شيئا فى ذهنه ووجدانه يريد توصيله إلى القارئ ، وقد نجح فعلا فى هذه المهمة من خلال أعماله التى تجمع بين الإثارة والتناسق . ساعده فى ذلك وعيه الحاد بأسرار حرفة الرواية ، ولكن وقع فى خطأ مزج الكوميديا التى تسخر من المواقف الجنسية ، فى الوقت الذى كان يريد فيه أن يوصل مفاهيمه الجادة فى هذا الشأن إلى القارئ . وربما اتهامه بالإباحية كان نابعا من مزجه الفكاهة بالجنس . لم يحاول أن يعالج الجنس فى جوهره الثابت ، بل ارتبط أكثر بمظاهره الاجتماعية ، ولذلك بمجرد أن تغيرت نظرة المجتمع إلى الجنس تضاءل الاهتمام والإقبال على رواياته . لم يشفع له تشجيع النقاد الطليعيين له فى عصره مثل هـ . ل . منكن وإدوارد واجنكت . وخاصة أنه وقع أسير أفكاره التى تكررت فى رواياته ، لذلك فقراءة رواية واحدة مثل « جيرجن » تكفى كى يحصل القارئ على فكرة واضحة عن إنجازه الروائى ككل . وعندما لم يحاول كابل أن يحطم الأسوار الثابتة التى أحاطت بأفكاره فإنه كتب على نفسه ألا يخرج عن حدود عصره ، لذلك أصبحت قيمته الآن تاريخية أكثر منها أدبية : أى أنه ينتمى إلى تاريخ الرواية الأمريكية أكثر من انتمائه إلى مبادئ التذوق الفنى .

٦٧ ترومان كابوت

67 Truman Capote

(١٩٢٤ - ....)

ترومان كابوت روائى قصصى أمريكى معاصر ، اشتهر بتجسيده الصراع بين الفرد المتمرد والمجتمع التقليدى الراكد ، ويشترك هو ومعظم الروائيين الأمريكيين فى تمجيد روح البراءة البدائية ، حتى لو لم يناصر المجتمع هذه الروح . تتحرك شخصياته فى جو خاص من العفوية والغرابة بل الشذوذ ، لكن العواطف والمشاعر الرقيقة هى النغمة المميزة للمواقف والشخصيات .

وترومان كابوت أديب أمريكى قح بمعنى أننا لا نشعر بأى تأثيرات أوروبية عليه ؛ فهو ينتمى إلى التراث الأدبى الذى أرساه مارك توين وغيره من الرواد الأول . لا يلجأ إلى الإثارة المفتعلة ، بل يتخذ أبناء المدن الصغيرة مادة لقصصه . ويضفى عليهم حبه وعطفه وخاصة على عاثرى الحظ منهم . يستأثر الصبية عنده بالنصيب الأكبر من الدراسة والتحليل ، وأحيانا يتخذ منهم أبطالا لقصصه ، كما فعل مارك توين قبله ، فهو يرى فيهم تجسيدا حيا لروح البراءة البدائية ، والبساطة العفوية التى لم تلوثها تعقيدات المدنية المادية الحديثة .

ولد ترومان فى نيوأورليانز ، وتلقى تعليمه بنيويورك ، بدأ مستقبله الأدبى برواية « أصوات أخرى . غرف أخرى » عام ١٩٤٨ ، ثم « قيثارة العشب » ١٩٥١ ، كما كتب القصة القصيرة أيضا مثـل « شجرة الليل » ١٩٤٩ ، و « الإفطار فى مطعم تيفانى » ١٩٥٨ . لم يقتصر نشاطه على التأليف الأدبى فقط ، بل كتب مجموعة من المقالات تناول فيها مختلف مناحى الحياة من أدب وفن وفلسفة وعلم نفس واجتماع ، مما يدل على سعة أفقه واطلاعه . فى عام ١٩٦٦ أصدر كتابا بعنوان « مع سبق الإصرار » وفيه قدم تحليلا نفسيا شاملا للدوافع الكامنة وراء سلوك المجرم الذى يرتكب جريمة القتل الجماعى بدون أن تهتز نفسه لأية خلجة من خلجات تأنيب الضمير !

فى رواية « أصوات أخرى ، غرف أخرى » يتخذ كابوت من صبى بطلا لروايته يجسد من خلال الحقيقة

الناصعة أو البراءة التى تنتمى إلى جنة عدن . وبسبب هذه البراءة المطلقة فإنه يقع ضحية المجتمع الذى تلوث بأدران المدنية وتعقيداتها . يتفق كابوت فى هذا الخط الفكرى والدرامى مع معاصريه الذين يجسدون البراءة فى أبطالهم الصبية من أمثال جين ستافورد فى روايتها « أسد الجبل » ، وجيمس بيردى فى رواية « ٦٣ ميدان الحلم » ويبدو أن البراءة لا تكشف عن وجهها الحقيق إلا فى حضور قوى الشر بحيث تصبح لقمة سائغة لها .

أغرم كابوت بوضع أبطاله فى مواجهة المجتمع لكى يرى نتيجة هذه المواجهة . وهى نتيجة غالبا ما تكون فى غير مصلحة بطله ، أثر هذا من ثم على الشكل الفنى لرواياته وقصصه : فالأضواء كلها مركزة على الشخصية المحورية ولا يظهر أى عنصر داخل دائرة الضوء إلا إذا عاملته هذه الشخصية بطريقة ما ، ومن ثم فإن البطل يشكل العمود الفقرى للأحداث والمواقف : أى أن الرواية تدور حول تحركاته ومغامراته وتطور شخصيته بفعل احتكاكه مع الآخرين .

كان هذا المنهج الروائى نتيجة لتأثر كابوت بتقاليد الأدب الأمريكى التى تحتفى احتفاء غير عادى بروايات الشطار المغامرين الذين يجوبون الآفاق ، وينتقلون من ولاية إلى أخرى بحثا عن المعرفة والحكمة والخبرة . وبهدف مساعدة الآخرين دون انتظار لجزاء أو مكافأة ! فهم يجسدون روح الإنسانية العفوية الكريمة التى لم تتلوث بأدران الأنانية والجشع وحب الذات . وبطل كابوت فى قصة « الإفطار فى مطعم تيفانى » من هذا النوع الذى يفيض دعابة ومرحا على من حوله ، لذلك يتبعه التفاؤل والإقبال على الحياة أينما حل . لا يهم ماذا يمتلك من متاع هذه الدنيا طالما أنه يشع بهذه الحيوية الدافقة التى لا يمكن أن تقدر بأى ثمن . يكفى أنه قادر على منح الأمل للآخرين الذين طحنتهم الحياة بفعل الضغوط المادية ، وهو لا يملك بيتا تقليديا للعيش فيه ، وإنما بيته عبارة عن قلوب الآخرين التى يسكن فيها . وذلك الحلم البعيد الذى سيتحقق يوما عندما يصل إلى نهاية تجواله .

على الرغم من أن ترومان كابوت ينتمى إلى الجنوب الأمريكى بكل تراثه وثقافته ولغته فإنه رفض أن يحد أدبه بالحدود الجغرافية المحلية التى أغلقت على بعض معاصريه من الجنوب من أمثال كارسون مكالرز ، فقد أصر على تنويع نغماته من رواية إلى أخرى بحيث انتقل من جو الأحلام الغائمة التى تطارد شخصياته فى « أصوات أخرى ، غرف أخرى » إلى الجو الرومانسى المضىء بأنوار اليوم المشرق فى « قيثارة العشب » إلى قصته المرحة الكوميدية ، وبطله هولى جولاتيلى فى « الإفطار فى مطعم تيفانى » . لعل السمة المشتركة بين هذه النغمات المختلفة تتمثل فى أسلوب كابوت الذى يتميز بالدقة والرقة فى آن واحد ، لكن هذه الدقة لا تؤثر تأثيرا ضارا على انطلاقات الخيال عنده ، إذ إن احترام كابوت للكلمة أو اللفظ لا يمثل قيدا عليه بقدر ما يقدم له إطارا دقيقا لكى يرتب داخله عناصر قصته . ساعده هذا على ألا ينحرف مع تيار اللاوعى عند شخصياته ، كما يحدث مع بعض كتاب القصة السيكلوجية الذين ينسون مهمتهم الفنية ويتحولون إلى محللين نفسانيين . كان وعى كابوت بضوابط الأسلوب الأدبى حادا بحيث فرضها على كل عناصر القصة عنده من غير أن يقتل انطلاقات الخيال والرومانسية عنده .

أدى نجاح كابوت جماهيريا إلى إعداد روايته « قيثارة العشب » دراميا وتقديمها على أحد مسارح برودواى . جسدت المسرحية جو الملل الرتيب الذى يعيشه سكان المدن الصغيرة ، ولم تحاول أن تخرج عن نطاق الواقعية

الصارمة ، إذ فى النهاية تعود كل شخصية إلى حياتها العادية المضجرة التى لا يحدث فيها أى جديد . كانت المسرحية زاخرة بالعواطف الرقيقة النابعة من روح النص الروائى . يعتمد الموقف الرئيسى فيها على هرب عانس مع بعض (عاثرى الحظ) من أبناء المدن الصغيرة الذين ينتمون إلى مستواها النفسى والفكرى نفسه ، والذين يتخذون مأوى مؤقتا فى بيت خشبى فى الغابات . كان هذا المضمون جذابا بالنسبة للجمهور الأمريكى بحيث أقبل على المسرحية وأعجب بها دون تحفظات ، لكن رقة العواطف وجاذبية الجو المحلى وغرابته لم تستطع أن تمنح « قيثارة العشب » الطاقة الكافية لكى تصبح مملوءة بالحيوية الدرامية وخاصة إذا علمنا أن هذه الحيوية كانت كامنة أصلا فى النص الروائى .

أضفى كابوت على شخصياته سواء فى النص الروائى أو النص المسرحى - عطفا باديا ، ولم يحاول أن يهاجم ذلك العالم التقليدى الممل الذى جاءت منه شخصياته الرئيسة ، وعادت إليه بصفة دورية مثل تلك الأخت التى حكم عليها بالانهيار بسبب حياتها المضطربة جنسيا ، وذلك الغلام المراهق الذى لا يعلم ماذا يفعل ؟ وماذا يريد ؟ وخادم العائلة الذى لا يرتكب إلا كل ما هو خطأ ! وإذا اعتبرنا التمرد صفة من صفات هذه الشخصيات فهو تمرد فاتر لا يصدر إلا عن أشخاص خائرى الهمة فى معظمهم ، إذ إنهم لا يظهرون إلا القليل من الحيوية وروح الانطلاق باستثناء المساعدة التى قدمها قاض محال إلى المعاش للاجئين، إلى جانب شىء من التبجح والتفاخر الكاذب من جانب خادمة زنجية تصر على أنها من نسل هندى . وحينما أعلن المتمردون عن تراجعهم وعادوا إلى منزل الأخت القاسية المتغطرسة فإنهم قد عادوا مرة أخرى إلى مجتمع لم يتنكروا له من قبل قط .

كانت « قيثارة العشب » فى ظاهرها مسرحية عن عملية هرب انتهت بنوع من الانتصار للبراءة البدائية التى تمثل النغمة المفضلة عند كابوت ، لكن الواقع الدرامى يؤكد لنا أن الهرب لم يؤد إلى انتصار حقيقى لتلك الروح ، لأن الشخصيات لم تغادر بيتها قط ، سواء بروحها أو بعقلها . وبرغم هذا كانت عودتها إلى القرية نوعا من تجسيد روح الاستسلام الوديع والعذب التى قد تمثل جانبا من جوانب البراءة البدائية . على أية حال فإن الإعداد المسرحى الذى قام به كابوت لروايته « قيثارة العشب » جعل منها مسرحية قوية صارمة بصورة بسيطة مختصرة أكثر منها مسرحية عقائدية تدافع عن فكرة معينة . وهى مسرحية تحتوى على الكثير من عناصر التسلية برغم تجنبها لروح الهزل أو السخرية التقليدية .

اختفت روح السخط من الأدب الأمريكى فى الخمسينيات بسبب انقسام العالم إلى معسكرين تدور بينهما الحرب الباردة التى تحتم عدم التهجم على كل ما هو أمريكى ، وبسبب ولع الناس بالحماسة الثورية الطنانة ، والانتعاش الاقتصادى العام الذى تمتعت به أمريكا وحدها فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وأيضا بسبب تحقيقات الكونجرس التى كانت بالمرصاد لأى تسيب أو تلاعب . كل هذه العوامل لم تترك للأدب فرصة الاندفاع إلى أتون السخط والرفض بالشكل الحاد المتعارف عليه ، من هنا انجذب الأدب بصورة مسرفة إلى المراهقين والأفراد المتخلفين والشواذ السذج وخاصة بعد موجة الكوميديات التى سادت فترة الحرب للترفيه عن الجمهور . كان كابوت يمثل هذا الاتجاه ولكن فى أصالة بعيدة عن الارتجال والكسب التجارى . صور هذا الاتجاه المجتمع الأمريكى باعتباره فردوسا للأطفال ، لكنه المجتمع الذى يعيش بين الغابات والبحيرات

والصحارى والتلال والوديان بعيدا عن تعقيدات المدنية المادية والصناعية . يقول الناقد جون جاسنر : إنه على الرغم من أن لاجئى كابوت قد اخترعوا أصلا من أجل النص الروائى – فإنهم ينتمون إلى نمط معتاد من بُلْه المسرح الأمريكى بحيث يمكن أن نعتبرهم من ذوى القلوب البسيطة النقية الذين يمثلون الأغلبية الديموقراطية وملح الطعام الذى بدونه يدب الفساد فى الأرض فورا !

برز الاتجاه نفسه فى كتاب كابوت « مع سبق الإصرار » فقد تعاطف هو وشابان ارتكبا جريمة بشعة من جرائم القتل الجماعى بعد أن تتبع الدوافع السيكلوجية التى أدت بهما إلى ارتكاب هذه الجريمة . أوضح بقدر إمكانه أنهما كانا ضحية الظروف الأسرية والاجتماعية المحيطة بهما ، فالإنسان هو نتاج بيئته . ركز كابوت على الجانب السيكلوجى بحيث أبرز الجوانب المعقدة للشخصية الإجرامية التى تمثلت فى شخصيتى بطليه فى آن واحد : فكل منهما على حدة لا يمت إلى عالم الإجرام والقتل بصلة . لكن بمجرد اجتماعهما معا وتعاملهما معا تتقمصهما الشخصية الإجرامية النابعة من وحدة الظرف والهدف والمصير ! لذلك يكمل كل منهما الآخر ، فهما فى الواقع شخصية واحدة ينتهى بها المصير إلى الإعدام .

وعلى الرغم من أن كابوت لم يقصد بهذا الكتاب أن يكون رواية – فقد كان دراسة سيكلوجية لهذه الحالة ، إلا أن أسلوبه الأدبى الدقيق قد جعل من كتابه عملا أدبيا مثيرا ومشوقا ، لذلك أخرجته السينما الأمريكية فى فيلم ناجح . هذا يدل على أن ترومان كابوت لم ينس وظيفته كأديب حتى وهو يكتب دراسة سيكلوجية بحتة على حين ينسى بعض الأدباء أدواتهم الفنية إذا تعرضوا للعناصر النفسية فى أعمالهم الأدبية . وقد ساعد هذا الوعى الأدبى الحاد على منح أعمال كابوت شخصيتها المميزة .

٦٨ ويللا كاثر

68 Willa Cather

(١٨٧٦ - ١٩٤٧)

ويللا كاثر روائية أمريكية رائدة فى مجالها الأدبى ، جعلت من رواياتها مرآة لروح الريادة واكتشاف الحدود الجديدة التى عرفت بها الأجيال الأولى من المهاجرين إلى الأرض الجديدة ؛ لذلك كانت رواياتها تخلو من العقد والرواسب التى تؤثر فى سلوك الشخصيات التى ظهرت فى روايات الجيل التالى لمس كاثر : فالرواد الذين آلوا على أنفسهم أن يقيموا الحياة فى هذه البقاع الجديدة ليس عندهم الوقت الكافى لإجترار ذكرياتهم وآلامهم ؛ فالمستقبل هو شغلهم الشاغل ، أما الماضى فليس فيه ما يشدهم إلى الوراء ! وما ينطبق على الرجال ينطبق بدوره على النساء فى هذا الصراع التاريخى مع البيئة والطبيعة الوحشية قد يقول النقاد : إن روايات ويللا كاثر كانت تخلو من الصراع الدرامى بمفهومه الحديث ذى الأبعاد المتعددة ، لكننا نستطيع القول بأنه يكفى روايات ويللا كاثر أن تبلور صراع الإنسان من أجل حياته الجديدة : قد يكون صراعا مباشرا وواضحا وساذجا فى بعض الأحيان ، لكنه صراع لم يخل من تاريخ البشرية على مر عصورها . كان من الطبيعى أن تمجد ويللا كاثر صفات الإقدام والشجاعة والجرأة والبراءة والانطلاق وغيرها من الملامح البطولية فى شخصياتها التى استمدتها من المهاجرين القادمين من بوهيميا وبولندا وألمانيا والسويد وروسيا ، هؤلاء الرواد الذين شقوا الأرض فى نبراسكا بحثا عن المحصولات والمعادن ، لكن نظرهم إلى الأرض لم يمنعهم من تجسيد رؤيتهم الخاصة بالمستقبل على هذه الأرض البكر !

ولدت ويللا كاثر فى فرجينيا . قضت طفولتها المبكرة فى مزرعة أبيها فى نبراسكا . بعد أن تلقت تعليمها الابتدائى فى المنزل – ذهبت للالتحاق بالمدرسة العليا فى نبراسكا التى أعقبتها بإكمال دراستها فى جامعة نبراسكا . كان أول عمل لها بعد تخرجها إنما هو الاشتغال بالصحافة فى بيتسبرج ، ثم تركت الصحافة إلى تدريس اللغة الإنجليزية ، ولكنها عادت إليها مرة أخرى فى نيويورك كمديرة لتحرير إحدى المجلات الشعبية . وابتداء من عام

١٩١٣ كتبت أولى رواياتها الناجحة « يا لهؤلاء الرواد » . كانت البداية قوية بحيث اعتبرها النقاد من أهم كتاب القصة الذين برزوا فى تلك الفترة ، لم تقتصر شهرتها على الداخل فحسب ، بل انتشرت خارج حدود الولايات المتحدة وخاصة فى أوروبا ؛ فقد كان اقتصادها فى التعبير عن الشطحات العاطفية لشخصياتها ، وأسلوبها المتزن الرشيق ، وفكرها الناضج — من الملامح الأساسية لرواياتها التى اختلفت اختلافا جذريا والروايات الأمريكية التى اشتهرت فى تلك الفترة ؛ لذلك أصبحت رواياتها من كلاسيكيات الأدب الأمريكى مثل « حبيبتى أنطونيا » ١٩١٨ ، و «سيدة ضائعة » ١٩٢٣ ، و « ظلال على الصخرة » ١٩٣١ وروايتها « الموت يأتى لرئيس الأساقفة » التى كتبتها عام ١٩٢٧ ، وحققت أرقاما قياسية فى التوزيع ، ونالت احترام النقاد وتقديرهم على جميع المستويات . هذه الرواية أصبحت من العلامات المميزة على الطريق الذى شقته الرواية الأمريكية فى تاريخها غير القصير ، لكن لا تقل رواياتها الأخرى من ناحية الشكل والمضمون عن المستوى الراقى الذى بلغته هذه الرواية الشهيرة .

المضمون الفكرى :

لكى نتتبع الملامح الأساس لمضمونها الفكرى الذى شكل بدوره البناء الدرامى لرواياتها — يمكننا أن نأخذ ثلاثة نماذج من رواياتها : « حبيبتى أنطونيا » و « سيدة ضائعة » و « الموت يأتى لرئيس الأساقفة » :

فى الرواية الأولى نقابل جيم بيردن الذى أرسل — عندما كان فى العاشرة من عمره — إلى جديه فى نبراسكا ليعيش معهما بعد أن فقد والديه فى هذه السن المبكرة ، فى طريق رحلته عبر السهول الوسطى الواسعة يقابل عائلة من المهاجرين الفقراء من بوهيميا تدعى آل شيمرادا . كانت أنطونيا ابنة العائلة الصغيرة هى الفريدة التى تستطيع النطق ببعض الألفاظ والكلمات الإنجليزية . كان مقصد العائلة هو مقصد جيم نفسه إلى بلاك هوك حيث ابتاعوا خلسة مزرعة مهجورة ليس بها سوى كوخ لا يصلح لسكنى الحيوانات ! وكانت العائلة مكونة من الأب والأم والابن أمبروش البالغ من العمر التاسعة عشرة ، وأخيه ذى الأطوار الغريبة ماريك ، وابنة صغيرة تدعى بولكا بالإضافة إلى أنطونيا ذات الأربعة عشر ربيعا التى بدأت فى تعلم الإنجليزية من جيم عندما توثقت عرى الصداقة بينهما خلال جولاتهما المتكررة بين الغابات والأنهار وفى الوديان والسهول .

لا يستطيع رب العائلة شيمرادا تحمل عبء هذه الحياة الشاقة ، فينتهى به الأمر إلى الإحساس بفداحة الثمن الذى يدفعه يوميا ، فينعزل ، ثم يقتل نفسه هربا من هذا الكابوس ، لكن الحياة تستمر بفضل مساعدة الجيران ، وبالعمل الشاق الدءوب الذى ينهض به أمبروش وأنطونيا تتحسن أحوال العائلة وتلتحق أنطونيا بالعمل لدى أسرة هارلنج الثرية لتشرف على شئون الطبخ ، لكن طبيعتها المتمردة تدفعها إلى العمل مع أسرة كاتر ، فتكتشف فى وقت متأخر ما لهذه الأسرة من سمعة سيئة ، إذ يعمل ربها مقرضا للمال بالربا غير بعض المعاملات المريبة الأخرى ، ويحاول كاتر فى محاولة يائسة اغتصاب أنطونيا ، لكنها تفلح فى الذود عن شرفها ، وينتهى به الأمر إلى قتل زوجته والانتحار ! كانت صداقة جيم لأنطونيا تستمر فى الإجازات التى كان يحصل عليها من كليته . عندما طالت فترات غيابه ، وتعددت لدرجة أنها فقدت الصلة به — رحلت إلى دنفر بهدف

الزواج من كمسارى قطار ، لكنه يهجرها قبل عقد القران ، فتعود إلى منزلها بعد أن حملت منه !

تمضى الأحداث ، وتتوالى المواقف بحيث يتجدد اللقاء بين جيم وأنطونيا بعد عشرين عاما من آخر لقاء لهما ، لكن تتغلب الواقعية على الرومانسية هذه المرة ، فيجد جيم أنطونيا وقد تزوجت فلاحاً وأنجبت منه أطفالا عدة ، وتعيش حياة سعيدة قانعة . وعلى الرغم من أن أنطونيا تشكل الشخصية المحورية فى الرواية فإن المؤلفة تركز على اهتمامات فنية أخرى منها المناظر الطبيعية الخلابة والبرية ، وأصدقاء أنطونيا الذين ينتمون إلى جنسيات مختلفة ، وبذلك يبلورون الجذور الأولى للمجتمع الأمريكى ، هذه الشخصيات ليست مجرد أنماط ، وإنما تنبض بالحياة مثل لينا لنجارد زميلة جيم فى الجامعة ؛ كما أن هناك من المواقف الجانبية ما يعجز القارئ عن نسيانه مثل موت الأجير الروسى بافل ، والمطاردة المأسوية التى قامت بها مجموعة من الذئاب الجائعة وراء زحافة كانت تحمل عروسين وأقاربهما بعد عودتهما فى حفل الزواج كل هذه المشاهد والمواقف تبين صمود الإنسان فى وجه الطبيعة القاسية ؛ حتى تمكن أخيرا من فرض إرادته عليها .

أما رواية « سيدة ضائعة » فتركز أساسا على المجهود الذى بذله الإنسان الأمريكى فى سبيل تطويع هذه الأرض البكر المتمردة . كانت ماريان أورمزبى ذات التسعة عشر ربيعا قد سقطت على سطح صخرة فى أثناء تسلقها ، فكسرت قدماها ، وبعد أن ظلت طريح الأرض بلا حول ولا قوة طوال الليل أنقذتها جماعة كشفية يقودها الكابتن دانيال فورستر ، وهو أرمل يزيد عليها فى العمر عشرين عاما ، ومع ذلك تزوجته ! كان فوستر يعمل مقاولا لمشروعات مد السكك الحديدية ، ومن الرواد الأول الذين مدوا الخطوط التى تخترق منطقة الغرب الأوسط الأمريكى ، أما فى صدر شبابه فقد شيد بيتا فى بقعة خلابة تسمى سويت وتر عندما كان سائقا للقطر على الخط الذى يعبر السهول العشبية الواسعة من مدينة نبراسكا إلى دنفر . وعندما تزوج للمرة الثانية ماريان اكتفى بقضاء الصيف فقط فى هذا البيت الريفى . وتشاء الأقدار أن يسقط فورستر من فوق حصانه سقطة تعجزه تماما عن العمل ، فيضطر إلى التقوقع تماما فى بيته الريفى ؛ مما يحدث فراغا مملا فى حياة ماريان الجميلة الرشيقة الجذابة .

كانت ماريان محل إعجاب جميع الجيران المتناثرين حولها وحبهم وخاصة ذلك الشاب المدعو نيل هربرت ابن أخى صديق الأسرة القاضى بومروى . لقد وجد فيها المثل الأعلى للأنوثة والفتنة والجاذبية ، لكنها لم تتجاوب هى ومشاعره ، بل أصرت على إقفال الباب فى وجهه ! ومع ذلك استمر فى عبادتها حتى فوجئ بالحقيقة المرة ذات يوم عندما اكتشف أنها غارقة حتى أذنيها فى احتساء الخمر . ومما زاد الطين بلة أنها كانت على علاقة جنسية مع أعزب جلف فى منتصف العمر يدعى فرانك الينجر ! عندئذ فقط تحولت ماريان فى نظر نيل هربرت من معبودة الأحلام إلى مجرد امرأة ضائعة ! فلقد تلوث جمالها الفائق وطبيعتها الخلابة بأدران أرضية لم يفكر أنها ستمسها من بعيد أو قريب ذات يوم ! لم تستطع التغلب على غرائزها الحيوانية ، فيبتعد عنها نيل لسنوات طويلة بعد موت زوجها . وكان آخر ما سمعه عنها أنها ماتت فى كاليفورنيا بعد أن عاشت فترة زوجة ثالثة لثرى إنجليزى غريب الأطوار .

الموت يأتى لرئيس الأساقفة :

فى هذه الرواية تفرد ويلـلا كاثر صفحات وصفحات للمناظر الطبيعية والمشاهد الكثيرة التى تمر أمام أعيننا فى ولاية نيوميكسكو . وهذه الخلفية العريضة تلتحم هى والرحلات التبشيرية التى قام بها فى هذه الولاية فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر الأب فاليانت وأسقفه المعين حديثا الأب لاتور الذى أصبح فيما بعد رئيسا للأساقفة . وفى رحلاتهما عبر الصحراء فى طريقهما إلى مقر البعثة التبشيرية التى تبعد مئات الأميال – كانا يعتمدان فى تنقلاتهما على بغلين : كوتنتو وأنجليكا . واعتمادا على فهمهما العميق للشخصية المكسيكية والهندية فقد تمكنا من السيطرة على سير الأمور فى نيوميكسكو لدرجة أنهما أعادا إلى الأذهان سيطرة الكنيسة الكاثوليكية على مقدرات البلاد التى ازدهرت فيها . تناقل الأهالى الأساطير والخرافات حول المعجزات التى تمكنا من القيام بها ، وامتزجت هذه الأساطير بالتاريخ المرتبط بطرد الحكومة الأمريكية لقبائل النافاجوز من أراضيهم ، وتأكيد الكاهنين للأهالى بعودتهم الحتمية إلى أرضهم .

تتوالى المواقف ، فيقيم الأب فاليانت إرسالية جديدة فى كولورادو فى زمن التكالب بحثا عن الذهب ، ويبنى الأسقف لاتور كاتدرائية جميلة فى سانتا فى محققا بذلك حلمه القديم ، لكن من الصعب تقديم فكرة شاملة عن مضمون الرواية فى عرض موجز مثل هذا ؛ لأن الرواية عبارة عن بانوراما عريضة لمناظر نيوميكسكو البرية والصحراوية . وعلى الرغم من العواصف الرملية والجفاف القاتل فإن جمال الطبيعة يبدو للعيان فى مناظر قطعان الخراف التى ترعى بين العشب والكلأ ، وتشرب مياه الجداول العذبة ، وهى المشاهد التى تصفها المؤلفة بأنها جنة عدن الهندية . ولا يقتصر وجود الشخصيات الحية على الكاهنين فقط ، بل هناك شخصية كيت كارسون رجل الحدود الأسطورى الذى تجسد فيه المؤلفة كل الصفات التى عرف بها الرواد الأول من استقلال وكبرياء وشجاعة وثقة متناهية فى النفس .

فى روايات ويلـلا كاثر الأخرى تصور لنا أجيال الرواد جيلا بعد الآخر : ففى رواية « واحد منا » **١٩٢٢** توضح لنا كيف تقاعس الجيل الثانى عن تحقيق أحلام الآباء المؤسسين فى إقامة حياة مدنية فى أسرع وقت ممكن ؟ فقد قنع هذا الجيل بالتغنى بأمجاد هؤلاء الآباء ومحاولاتهم البطولية ، ونسى فى الوقت نفسه أن عليه الأعباء والمسئوليات نفسها بل أكثر ؛ حتى تنهض الحضارة التى أسسها الآباء . أما فى روايتى « أغنية القبرة » **١٩١٥** ، و « بيت الأستاذ » **١٩٢٥** فتتغنى ويلـلا كاثر بلحنها المفضل الذى يمجد صفات القوة والصبر والتحمل فى الصراع مع الطبيعة البرية التى لا تعرف الرحمة ، وفى الوقت نفسه تسعى جاهدة لكى تمهد المستقبل للأجيال القادمة . اتخذت المؤلفة من مناطق وسط وجنوبى الغرب مسرحا لهذه العمليات التاريخية ، لكن لم تقتصر على المسرح المعاصر للأحداث ، بل عادت إلى الماضى لتستق منه الجذور الأولى ؛ كما وجدنا فى رواية « الموت يأتى لرئيس الأساقفة » عندما تتبعت البعثات التبشيرية الإسبانية فى مناطق جنوبى الغرب الأمريكى ، وكما فعلت بالنسبة للمهاجرين الفرنسيين فى مقاطعة كويبك الكندية فى رواية « ظلال على الصخرة » . دأبت ويلـلا كاثر فى كل هذه الروايات على تمجيد روح الكشف وبلوغ أبعد الحدود .

لكن من ناحية الشكل الفنى تعد ويلـلا كاثر روائية غير خبيرة بالضرورات الدرامية للبناء الروائى . ويبدو أن كل معلوماتها عن الرواية لا تخرج عن نطاق سرد « الحواديت » والأحداث التى تمجد شخصياتها التى تعجب بها . ومع ذلك كانت لها رؤية فنية خاصة بها تجاه الحياة والتطور والمستقبل ، وهى الرؤية التى منحت أعمالها الشخصية المميزة لها ، وبرزت بأسلوب فنى أكثر نضجا فى رواياتها القصيرة التى خلت من المواقف الجانبية ، والأنماط الثانوية ، والأحداث الزائدة على الحد ، بحيث تبلورت الرؤية كما فى قصة « الشباب والإشراق » ١٩٢٠ والروايات القصيرة الثلاث التى جمعت فى كتاب بعنوان «مصاير غامضة » ١٩٣٢ .

على الرغم من تمجيد ويلـلا كاثر لروح الإقدام والجرأة والانطلاق ، فإننا نلمح رنة حزن وأسى تغلف أسلوبها السردى ، لعلها ترجع إلى اعتقادها بأن أمجاد الماضى كانت تبدو دائما أروع من صراعات الحاضر . وبعد أن ذاعت شهرتها عالميا حاولت ويلـلا كاثر أن تكتشف لنفسها نظرية خاصة بها فى السرد الروائى وتكلمت عما أسمته بالرواية غير المنمقة التى حاولت بها الرجوع إلى الأسلوب التلقائى العفوى البسيط الذى لا يتكلف أى موقف أو حدث فى السرد ، وظنت بهذا أنها قامت بثورة مضادة ضد الروايات الأمريكية والإنجليزية المعاصرة التى ناءت بتفاصيل المذهب الطبيعى . وأتخمت بفلسفته المفتعلة فى أحيان كثيرة . كانت حساسيتها البالغة ضد المدرسة الطبيعية نتيجة لرغبتها الشديدة فى صبغ سردها بصبغة شعرية زاخرة بالحنين إلى الماضى أكثر من مجرد التسجيل الحرفى للتفاصيل الواقعية المعاصرة التى كانت تعد من أهم خصائص المدرسة الطبيعية . ولا شك فإن تاريخ الرواية الأمريكية سيسجل لويلـلا كاثر أن رواياتها كانت تجسيدا حيا للآمال والآلام التى مر بها الرواد الأول الذين وضعوا أسس الحضارة الأمريكية المعاصرة .

٦٩ إرسكين كالدويل 69 Erskine Caldwell

(١٩٠٣ - ....)

إرسكين كالدويل من كتاب الرواية والقصة القصيرة الذين استمدوا مضامينهم من الحياة فى الجنوب الأمريكى حيث التناقضات الاجتماعية والصراعات الفكرية تبدو فى أوضح صورة . جسد المزيج الغريب من الدين والجنس فى حياة البيض الفقراء الذين يقطنون ولاية جورجيا التى ولد وعاش فيها صباه . كانت رواياته من الصراحة والقسوة بحيث صدمت الذوق التقليدى السائد ، واتهم بالإباحية والدعوة إلى الانحلال الأخلاقى على حين كان هدفه هو تعرية المجتمع الجنوبى على حقيقته . أحدث الهجوم على رواياته نتيجة عكسية ، إذ بيعت منها ملايين النسخ ، وحطمت كل الأرقام القياسية للتوزيع ! واعترف النقاد بقدرة كالدويل على تجسيد الحياة الفولكلورية الخصبة للطبقات الشعبية بكل ما تحويه من دعابة وفكاهة ومرارة . كما برزت اتجاهاته الغاضبة ضد الظلم الاجتماعى الذى يحيل الحياة إلى جحيم مقيم لكثير من طبقات المجتمع . وقد نجح كالدويل فى مزج الفن بالفكر فى توليفة درامية لها خصائصها المميزة .

ولد إرسكين كالدويل فى مقاطعة كاويتا بولاية جورجيا لراعى كنيسة المدينة ، تلقى تعليمه العالى فى فرجينيا ، لم تقتصر حياته العملية على كتابة الرواية والقصة القصيرة ، بل اشتغل بالصحافة والكتابة للسينما ، ونجح فى هذه الميادين بسبب قوة الملاحظة الفريدة التى مكنته من فهم حقيقة حركة المجتمع ، وهى الموهبة التى برزت منذ أول رواية له « ابن الحرام » ١٩٢٩ التى قدم فيها لقطات حية للصراعات الساخنة التى دارت رحاها بين البيض الفقراء والسود المعدمين فى الجنوب . وقد أقيمت ضده قضايا اتهم فيها بالإباحية والانحلال ، لكنه خرج منتصرا من هذه المحاكمات عندما اكتشف الجميع أن هدفه الحقيقى كان إبراز كل مظاهر الانحلال الفعلى والظلم الاجتماعى ؛ لكى يحفز الناس على التخلص منها ! وبالفعل ساعدت رواياته القاسية العنيفة التى جسدت كل ملامح الانهيار والعنف فى إيقاظ الضمير الإنسانى فى الجنوب بعد أن راح فى سبات عميق بفعل الرواسب

الاجتماعية المتراكمة منذ أيام الهجرة الأولى إلى القارة الأمريكية . وعندما قامت جريدة « أطلنطا » عام ١٩٤٨ بعرض روايته « هذه الأرض نفسها » قالت عنه : إنه الفنان الذى يربط فنه بالإنسانية كلها ، ويهدف فى المقام الأول إلى العدالة الاجتماعية والحياة الكريمة لكل البشر .

لعل أهم روايتين تبرزان خصائص فنه القصصى هما « طريق التبغ » ١٩٣٢ ، و « أرض الله الصغيرة » ١٩٣٣ : فى الرواية الأولى يقدم كالدويل فلاحا من جورجيا يدعى جيتر ليستر مفلسا لا يستطيع زراعة أرضه بأى محصول . لم تستفد أرضه من عشقه لها فقد ظلت جرداء قحلاء ! يعيش فى فقر مدقع على جانب طريق التبغ مع أمه العجوز التى على وشك الموت جوعا ، وزوجته المريضة أبدا ، وابنيه ديوك وايلى ماى البالغين من العمر السادسة عشرة على حين كانت الابنة الثالثة بيرل قد تزوجت فى سن الثانية عشرة لوف بنسون عامل السكك الحديدية . وتسعى الأرملة الشابة بيسى رايس إلى الزواج من ديوك بأن تشترى له سيارة جديدة ، لكن الأمور تسير على نحو مأسوى ، فيقتل ديوك جدته ويحطم السيارة ، وتهرب بيرل من لوف بنسون ، فتذهب إيلى ماى للعيش معه بمنتهى البساطة والسعادة على حين يهلك جيتر وزوجته فى ليلة تركا فيها وحيدهما فاحترق كوخهما بمن فيه .

يقول النقاد : إن عائلة ليستر وجيرانها يمثلون مادة خصبة للتحليل النفسى ، وعلى الرغم من الطابع المأسوى الذى انتهت إليه ، فإن روح الكوميديا تكمن داخلها : يقول الناقد أوسكار كارجل : إن جيتر ليستر يرمز إلى عدد لا يحصى من الفلاحين المعدمين الذين يزخر بهم الجنوب ، وعلى الرغم من أنهم يمكن ألا يكونوا يجهله نفسه ، فإنهم يحملون فى داخلهم التناقضات التى تثير هى نفسها الشفقة والضحك فى آن واحد .

تحولت الرواية إلى مسرحية ناجحة عا ز ١٩٣٣ ظلت تعرض لمدة ٣١٨٢ ليلة متوالية محطمة بذلك كل الأرقام القياسية السابقة فى مدة عرض المسرحيات . كتب كالدويل فى مقدمة المسرحية أن القارئ أو المتفرج لن يجد الجنوب القديم أو الجنوب الجديد ، أو الجنوب الرومانسى ، ولكنه سيجد أرضا ضاقت بمن عليها حتى بدأت تلفظهم الواحد بعد الآخر .

فى رواية « أرض الله الصغيرة » يقدم كالدويل قطاعا من حياة متسلقى الجبال فى جورجيا بكل ما تحويه من عدم استقرار وانحلال خلق : فى الرواية يخصص البطل دخل أحد الفدادين لكى يذهب ريعه إلى الكنيسة ، ولكن عدم الاستقرار يؤدى إلى انتقال ملكية الفدان منه بسبب ضغوط الحياة الراهنة ، فلم تعد المثاليات بقادرة على الصمود فى وجه الحياة المادية القاسية . وهو الاتجاه الذى وجدناه نفسه فى قصصه القصيرة مثل : « بلد مملوء بالفجل » ١٩٣٣ وهى القصة التى وصفها الناقد ليو جيركو بأنها قد تكون أفضل قصة تدور حول القتل بدون محاكمة فى الأدب الأمريكى .

توالت أعمال كالدويل ، فكتب « رفيق الرحلة » ١٩٣٥ ، و « متاعب فى يوليو » ١٩٤٠ ، و « بيت فى الأراضى العالية » ١٩٤٦ ، و « يد الله القوية » ١٩٤٧ ، و « مكان اسمه إسترفيل » ١٩٤٩ ، و « الجانب الفكاهى » قصص قصيرة ١٩٥١ ، و « غزل سوزى براون » ١٩٥٢ ، و « مصباح لسقوط الليل » ١٩٥٢ ،

و « الحب والمال » ، ١٩٥٤ ، و « كلوديل إنجلش » ١٩٥٩ . وهى كلها تحمل الاتجاهات الفكرية والبصمات الفنية التى وجدناها نفسها من قبل فى روايتى « طريق التبغ » و « أرض الله الصغيرة ».لا يعنى هذا أن روايات كالدويل وقصصه كانت نسخا مكررة بعضها لبعض بل كانت تنويعات على النغمات الأساس التىمنحتها نفسها طابعها المميز .

٧٠ ستيفن كرين | 70 Stephen Crane

(١٨٧١ - ١٩٠٠)

ستيفن كرين من الأدباء الأمريكيين الذين كتبوا الرواية والقصة القصيرة والشعر ، لكن شهرته قامت أساسا على رواية واحدة فقط هي « وسام الشجاعة الأحمر » التي تذكر كلما ذكر اسمه . وهذه ظاهرة معتادة في مجال الأدب الذي تعتمد مقاييسه على الكيف أكثر من اعتمادها على الكم ؛ لذلك أصبحت روايته من كلاسيكيات القرن الماضي . وعلى الرغم من أن معظم النقاد اعتبروا كرين من رواد الواقعية في الأدب الأمريكي فإنه رفض أن يطلق هذا الاصطلاح على أدبه ؛ لأنه يرى أن الواقعية الفنية تختلف كثيرا والواقعية الفوتوغرافية التسجيلية التي يقصدها النقاد . وإذا كان كرين قد صرح بأن الأديب الحق هو من يلتصق بالحياة في كل صورها - فإنه لم يقصد أن يقوم بتسجيل كل كبيرة وصغيرة تمر به في حياته اليومية ، لكنه قصد بالتصاق الأديب بالحياة - المعاناة التي تصهر وجدانه من الداخل ، وتجعله يفرز بناء جديدا يضيف من المعاني ما يجعلنا نفهم الحياة أكثر وأعمق ! ويرى كرين أن الأدب الإنساني الناضج غالبا ما يكون ابنا للألم ! قد لا ينطبق هذا على كل الأدباء ، لكن يظل الألم من أهم القوى المحركة داخل الأديب للوصول إلى جوهر الحياة ! لا يهم أن يعيش الأديب التجربة بنفسه ؛ وإنما المهم أن يستوعب دلالاتها ومعانيها بحيث يجسدها بعد ذلك في عمله . هذا المعيار ينطبق على كرين نفسه في رواية « وسام الشجاعة الأحمر » التي تتخذ من الحرب الأهلية الأمريكية مضمونا لها على الرغم من أن كرين كان طفلا عندما انتهت الحرب . ولكنه عندما شب درس أبعادها وآثارها ، واستطاع أن يتخذ من مادتها التاريخية المؤقتة نافذة ، لكي يطل منها على جوهر الصراع الإنساني الذي لا يتقيد بحدود المكان أو الزمان !

ولد ستيفن كرين في نيوجيرسي الابن الرابع عشر لوالدين يمارسان الكتابة الأدبية والدينية على حين كان اثنان من إخوته يعملان في الصحافة والتحرير . ساعده الجو الثقافي والأدبي الذي ترعرع فيه على ممارسة الهوايات نفسها لدرجة أنه بدأ في كتابة القصص منذ الثامنة من عمره ! وفي سن السادسة عشرة كان يراسل جريدة

النيويورك تربيون نيابة عن إخوته ، أو يكتب العمود الذى تعودت أمه أن تكتبه فى الجريدة نفسها وفى الحالتين كان يوقع باسم أحد إخوته أو باسم أمه ! لكن عندما شب عن الطوق ثار ضد سلطة أبويه وأفكارهما ولعب البيزبول بالرغم من نواهى أبيه ، وكون علاقات غرامية مع نسوة متزوجات وغيرهن ساقطات ! وفى الوقت نفسه استمر فى دراسته ، فتنقل بين كلية كلافيراك ومعهد نهر هدسون ، ثم كلية لافاييت . وكانت آخر دراسة قام بها فى جامعة سيراكيوز عام ١٨٩١ حين كتب أول قصة له بعنوان « ماجى : فتاة الطريق » ويدور مضمونها حول حياة الأزقة والحوارى ، ودنيا الدعارة والانحراف ! كانت معلوماته – حتى ذلك الوقت – عن هذا العالم محدودة ومشوشة ، ولم يهتم كرين بالبحث عن صور واقعية ، بل ابتكر من عنده حبكة قصته الخيالية التى تدور حول فتاة أجبرتها بيئتها على الخروج إلى الطريق وعرض نفسها فى سوق الأجساد ! كانت رواية « مدام بوفارى » لفلوبير بمثابة النموذج الأدبى الذى أوحى إليه بهذه القصة ، ولم تكن ماجى سوى صورة شبه مكررة لمدام بوفارى ، ولكن على مستوى الطبقة الدنيا .

نشر كرين قصة « ماجى : فتاة الطريق » على حسابه الخاص عام ١٨٩٣ ، لكنه بدأ الاحتراف الفعلى عندما نشرت له جريدة التريبون خمس لقطات صحفية من مقاطعة سوليفان على حين نشرت مجلة كوزموبوليتان قصة « الأسى يخيم على الخيمة » وفى العام نفسه كان قد انتهى من كتابة روايته الشهيرة « وسام الشجاعة الأحمر » التى نشرت بعد ذلك عام ١٨٩٥ . وهو العام الذى نشر فيه نفسه ديوانه الشعرى الأول « الفرسان السود » . وفى العام التالى نشر روايته الثالثة «أم جورج» . أما مجموعته القصصية القصيرة «الفرقة الصغيرة وحلقات أخرى من الحرب الأهلية الأمريكية» فقد نشرت عام ١٨٩٦ . فى العام التالى نشر روايته الرابعة « زهرة البنفسج الثالثة » وقد وصفها كرين بأنها قصة الحياة وسط الفنانين الشبان الفقراء فى نيويورك . لعل السمة الأساس فى معظم هذه الروايات تتمثل فى مقدرة كرين الفائقة على الوصف والتصوير ؛ فهو لا يتكلم من خلال الألفاظ والجمل بقدر ما يعبر عن معانيه من خلال الصور واللقطات . ويبدو أن عمله فى الصحافة وإمداد الصحف بالصور القلمية التى تصف الناس والمناظر وغيرها مما تقع عليه عيناه – قد زاد من قوة الملاحظة عنده ، ومكنه من أن يرى بل يتخيل مالا تستطيعه العين العابرة .

فى عام ١٨٩٤ سافر كرين إلى أقصى الغرب الأمريكى ، ومنه إلى المكسيك لكى يجمع مادة لصوره الصحفية وقصصه القصيرة . كان من أشهر ما نشر فى هذا المقام « مناظر مكسيكية ولقطات من الشوارع » لكنه حرص على ألا تجرفه دوامة الصحافة ، فكتب فى هذه الأثناء قصة تتخذ من الحرب مضمونا لها بعنوان « البطولة الغامضة » وكانت بذلك تمهيدا لروايته « وسام الشجاعة الأحمر ». فى عام ١٨٩٥ كتب قصة تتخذ من حياة رعاة البقر مادتها الأساس بعنوان « انطلاقة الخيول » . وقد أكثر فى أخريات حياته من هذا النوع القصصى الذى لاقى شعبية كبيرة مثل « العروس والسماء الصفراء » ١٨٩٧ ، و « الفندق الأزرق » ١٨٩٨ . وقد برزت براعة كرين فى استخدام الألوان للتعبير عن المعنى ؛ فقد كان عنده من الحس التشكيلى ما جعل من صفحات روايته (لوحات) متتابعة ؛ مما جنبها الوصف التسجيلى المباشر .

فى طريق عودته من رحلة إلى جاكسون فيل بفلوريدا غرقت السفينة المقلة له فى أول يوم من أيام سنة

١٨٩٧ ، وتم إنقاذه مع بعض الركاب . كانت تجربة قاسية فى حياته اتخذ منها مضمونا لقصة من أحسن قصصه القصيرة « القارب المفتوح » ؛ لأنه لم يلتزم بالتسجيل المباشر للتجربة على الرغم من عوامل الإثارة والتشويق التى تحتوى عليها . بهذا نستطيع القول بأن عمله كاتبا صحفيا لم يؤثر على رواياته وقصصه ، بل على النقيض من ذلك فقد أثر أسلوبه القصصى التصويرى البارع على مقالاته ورسائله الصحفية التى كتبت كلها بعين الأديب الفنان . وضح هذا عندما ذهب إلى اليونان مراسلا حربيا فى أثناء حرب اليونان مع تركيا . مع انتهاء الحرب قرر أن يستقر فى لندن عام ١٨٩٧ حتى يمارس حياته الأدبية فى هدوء بعيدا عن تقلبات الصحافة ، وحتى يتصل بالحضارة الأوربية اتصالا شخصيا ؛ كما فعل معظم رواد الأدب الأمريكى ، هناك توطدت أواصر الصداقة بينه وبين الروائى البولندى الأصل جوزيف كونراد وهـ . ج . ويلز .

لكن طبيعته القلقة لم تتركه فى سلام ودعة ، فترك إنجلترا عام ١٨٩٨ إلى كوبا مراسلا حربيا مرة أخرى فى أثناء الحرب الإسبانية الأمريكية ، وأرسل من هناك عشرين برقية إلى جريدة « العالم » النيويوركية ، منها برقية بعنوان « قصة ستيفن كرين المثيرة عن معركة سان خوان » أظهرت مدى تأثر عمله الصحفى بقلمه الأدبى التصويرى . وعندما انتهت الحرب فى نوفمبر من العام نفسه ، مكث كرين فى هافانا لكى يكتب هناك الكثير من المقالات والقصص منها : روايته « الخدمة الإيجابية » ١٨٩٩ التى دارت حول الحرب اليونانية التركية ؛ ثم عاد كرين إلى إنجلترا حيث عاش مع زوجته حياة مبذرة زاخرة بالأصدقاء والضيوف المتطفلين ؛ مما جعل الديون تنهال على رأسه بالإضافة إلى صحته التى تدهورت باستمرار ! ولكى يهرب من الإفلاس والحجز عاد مرة أخرى إلى كتابة قصص رعاة البقر التى بدأت فى الانتشار والذيوع بين قراء التسلية فى إنجلترا مثل مجموعة قصص ويلموفيل التى نشرت بعد موته عام ١٩٠٠ ، كما كتب مجموعة من قصص الحرب احتوت على قصتين من أحسن قصصه « الوجه المقلوب » ، و« حلقة من سلسلة الحرب » ؛ كما نشر ديوانه الشعرى الثانى بعنوان « قلب الحرب الرحيم » الذى كان رائداً فى مجال الشعر الحر . لكن صحته تدهورت فى أبريل ١٩٠٠ فغادر إنجلترا بناء على نصيحة الأطباء للاستشفاء فى بادن بألمانيا ، ولكنه مات هناك فى يونية من العام نفسه ويبدو أن حياته المتقلبة وحرصه على مشاهدة مناطق الصراع بين الأمم بنفسه ، وإنهاكه لصحته سواء فى العمل الصحفى أو التأليف الأدبى – كل هذا عجل بوفاته فى تلك السن المبكرة ؛ ولذلك يقارنه كثير من الدارسين بلورد بايرون !

وعلى الرغم من إيمان كرين بأن الفن قائم على التجربة الشخصية وأنه يسجل الواقع فإنه اعتقد أن هذه المادة الخام تمر بوجدان الأديب وعقله ؛ لكى تنصهر وتتفاعل ويعاد تشكيلها ؛ لكى تخرج إلى الوجود مرة أخرى ، ولكن ليست على الصورة السابقة لها والتى تتسم بالبدائية . وقد تأثر كرين بواقعية الروائى الأمريكى وليام دين هاولز الذى شجعه على الكتابة . كان مفهوم هاولز للواقعية يتمثل فى البحث عن حقائق التجربة الحياتية بعيدا عن مظاهرها المؤقتة الخادعة ، فمهمة الأديب تتمثل فى بلورة القوانين التى تحكم حركة العالم كله ، ولعل هذا يفسر لنا الدور الذى أداه الخيال فى تشكيل أعمال كرين ؛ فقد كان العامل الأساسى فى إعادة تشكيل الواقع إلى الدرجة التى تصعب فيها المطابقة بين العمل الأدبى والتجربة الشخصية التى يعتبرها كرين تجربة معاناة وفكر وإحساس أكثر منها تجربة مشاهدة ومعايشة وتسجيل . من هنا اعتبر كرين مقالاته الصحفية نوعا من الممارسة

الأدبية والفنية .

لكن هذا لا يعنى أن عمله الصحفى لم يكن له أى تأثير على إنتاجه الأدبى ؛ فبالإضافة إلى أنه كان السبب فى إنهاك صحته فقد أثر على بعض رواياته التى كتبها فى خضم الأحداث مثل رواية « الخدمة الإيجابية » التى كانت أقرب إلى التقرير الصحفى الحربى منها إلى العمل الأدبى المتكامل ؛ كما أن دوامة الصحافة لم تترك له وقتا لمراجعة أعماله بالتأنى المطلوب ؛ مما أدى به إلى تكرار نفسه وخاصة فى صوره التشكيلية التى يعبر بها عن معانيه ، وخاصة إذا أدركنا ضخامة إنتاجه الذى يتكون من اثنى عشر مجلدا على الرغم من عمره القصير ، فقد كتب ستا وثمانين صورة قلمية وحكاية صحفية . وخمس روايات قصيرة ، ودوانين من الشعر ، وكمية ضخمة من المادة الصحفية .

مع هذا فإنه على الرغم من أن إنتاجه كله كان فى القرن التاسع عشر فإنه يعد مع هنرى جيمس بداية الرواية الأمريكية الحديثة . فروايات كرين تربط بين مارك توين من قبله وارنست هيمنجواى بعده : قال هيمنجواى عن رواية « وسام الشجاعة الأحمر » إنها من أروع الكتب التى عرفها الأدب الأمريكى ؛ فهى تحمل من الشحنة الشعرية ما يجعلها قصيدة طويلة مكتوبة بالنثر ، يتضح أثر كرين على الأدب الأمريكى فى النظرة الواقعية الطبيعية التى سيطرت على الروائيين الذين أتوا بعده من أمثال ثيودور درايزر ، بل إن شخصية الجندى كما عالجها كرين كانت نمطا فرض نفسه على معالجة هذه الشخصية فى معظم الروايات الأمريكية حتى الآن على حين أثرت قصة « حلقة من سلسلة الحرب » فى وجدان الرجل العادى ، وشكلت فكرته تجاه الحرب بصفة عامة ؛ فقد فقدت الحرب الهالة الرومانسية المحيطة بها ، وبدت على حقيقتها التى تؤكد أنها مجزرة بشرية ليست إلا . ومن الواضح أن هذه القصة حددت مفهوم هيمنجواى للحرب . وكانت رواية « وسام الشجاعة الأحمر » قد تركت بصماتها على رواية هيمنجواى الشهيرة « وداعا للسلاح » : فإذا كانت الأولى تعرى الحرب من هاله الوقار المزيف المحيط بها ، وتنتهى بالانسحاب المخزى بدلا من الانتصار المدوى التقليدى – فإن الرواية الأخرى تجسد التساؤلات التى تشكك فى جدوى الحرب كحل لقضايا الإنسان ، وتنتهى بالتهكم والسخرية من قيمة الانتصار الذى وقع ، هذه الروح التهكمية الساخرة التى سادت أعمال كرين كانت امتدادا لمارك توين الذى لم يخف إعجابه به باستمرار ، وخاصة بروايته « الحياة على ضفاف المسيسيبى » التى تركت بصماتها واضحة على مجموعة قصص ويلموفيل . ويشترك كرين ومارك توين فى أن الاثنين قدما موضوعات فكرية جديدة إلى الأدب الأمريكى ؛ كما أثر فى الأشكال الفنية وعملا على تطويرها . وكانت « وسام الشجاعة الأحمر » على النمط التشكيلى نفسه لرواية مارك توين « هاكلبرى فن » من حيث تكرار الفصول الزاخرة بالتهكم ، وارتباط بطلى الروايتين بمهمة البحث عن الذات .

كان كرين – بصفة خاصة – واعياً بالشكل الفنى وضروراته الجمالية بحيث نجد فى رواياته منهجا سرديا خاصا به ، واستخدامات فنية جديدة للغة ، وتقابلات متوازية بين خيوط النسيج الروائى ، ورموزا كثيرة تتمثل فى (اللوحات) والألوان والأصوات . وعلى الرغم من الواقعية الطبيعية التأثيرية التى دمغه بها النقاد – فإن كرين كان فنانا من الطراز الأول يستخدم التكثيف الرمزى ، والشحنات الشعرية فى تجسيد أعماله . وهنا تكمن إضافته الحقيقية إلى التراث الأدبى الأمريكى .

٧١ هارت كرين

71 Hart Crane

(١٨٩٩ - ١٩٣٢)

هارت كرين من الشعراء الأمريكيين الذين عاشوا حياة قلقة متقلبة بسبب طبيعتهم المتمردة على كل الأوضاع التقليدية فى المجتمع المعاصر ، وعلى الرغم من أنه لم ينل حظاً وافراً من التعليم بسبب ظروفه العائلية فإنه تمكن من تثقيف نفسه أكثر من حاملى الشهادات الدراسية العالية ، ودرس بإمعان وعمق كتابات وأشعار دن ، ومارلو ، وبو ، وميلفيل ، ووبتمان ، وديكنسون ، ولافورج ، ورامبو ، ودوستيوفسكى ، وإليوت ، وساندبرج . ساعدت قراءاته الحرة والواسعة على تنمية موهبته الشعرية ، وتركت بصماتها واضحة على قصائده الزاخرة بالإشارات والتلميحات إلى معظم هؤلاء الأدباء الكبار . هذا بالإضافة إلى أن حياته البوهيمية أتاحت له فرصة الاختلاط بكل الطبقات والأنماط ، والالتصاق بالحياة فى كل مظاهرها .

وعلى الرغم من عدم تعاطف بعض النقاد الأكاديميين من أمثال آلن تيت مع أشعاره فإن أعماله بصفة عامة أعتبرت إضافة كبيرة إلى تراث الشعر الأمريكى ، وخاصة أنه كان رائداً فى استخدامات الموسيقى الشعرية كأهم وسيلة للتعبير عن المضمون الذى يريد الشاعر توصيله إلى القارئ . كان إيمان هارت كرين بالموسيقى الشعرية قوياً لدرجة أنه اعتبر الشاعر عازفاً يضرب على أوتار آلاته دون أن يتفوه بأية كلمات مباشرة . أدى هذا إلى غموض بعض أشعاره ، لكنه لم يؤثر على الإحساس الجمالى الذى تثيره فى القارئ .

ولد هارت كرين بمدينة جارتيزفيل بولاية أوهايو فى أسرة لا تعرف الوئام ؛ ومن ثم لا تقيم للفن أى وزن . حاول كرين أن يجد مهرباً من هذا الجو الكئيب فى كتابة الشعر الذى بدأه منذ العام الثالث عشر من عمره ، لكنّ أباه كان له بالمرصاد ، وأجبره على العمل معه فى مصنعه للحلوى ، فالشعر فى نظره لم يكن سوى مضيعة للوقت فيما لا يجدى . كان من الطبيعى أن يتوقف تعليمه الذى لم يتلق منه شيئاً يذكر ، كما هجر بيت أبيه الذى تحول إلى جحيم مقيم بالنسبة له ، وفر إلى نيويورك حيث عاش حياة بوهيمية بمعنى الكلمة .

كان يكتسب من حين لآخر من قرض الشعر الذى نشر فى مجلات متعددة مثل «الدليل» و «الشعر» و «المجلة الصغيرة» . فى عام ١٩٢٦ ظهر له أول ديوان شعرى بعنوان «المبانى البيضاء» الذى برزت فيه تلقائيته الشعرية ، وعفويته الموسيقية ، وتكثيفه للأحاسيس الإنسانية العامة بحيث استرعى أنظار القراء ومتذوقى الشعر إليه ؛ مما مكنه من الحصول على بعض المنح المالية من رجال أعمال كبار مثل (أوتوكان) الذى أخذ على عاتقه مهمة رعاية موهبته الشعرية ؛ مما حفزه على تكريس حياته لكتابة الشعر دون خوف من إفلاس أو جوع ! كانت النتيجة أن أصدر ديوانه الثانى «القنطرة» عام ١٩٣٠ الذى حاول فيه تقديم ملحمة شبه متكاملة تجسد خصائص الشخصية الأمريكية . كان رمز البحر بمثابة الخط الأساسى الذى منح قصائد الديوان وحدة موضوعية لها طابعها المميز .

بعد ذلك حصل كرين على منحة من مؤسسة جوجنهايم للسفر إلى المكسيك وكتابة قصيدة ملحمية عن فتوح مونتزوما آخر حكام المكسيك من قبائل الأزتيك ، وهو القائد الحربى ، والمشرع القانونى الذى مد فتوحه ، وبسط سلطانه على هندراوس ونيكاراجوا ، لكنه قتل عام ١٥٢٠ عندما وقع أسيراً فى أيدى الإسبان . ذهب كرين بالفعل إلى المكسيك حيث قضى عاماً وفى طريق عودته من فيراكروز على ظهر السفينة أوريزاباً أحس بأن حياته قد تحولت إلى عبء ثقيل طالما أبهظ كاهله ، وبالفعل ألقى بنفسه بين أمواج البحر الكاريبى بحثاً عن الراحة الأبدية بعد أن فشل فى العثور على الراحة المؤقتة على سطح الأرض ! حتى عندما ذهب إلى فرنسا فى عام ١٩٢٨ بحثاً عن معنى جديد لحياته بين مظاهر الحضارة الاوربية انتهى به الأمر بعد وجوده لستة أشهر هناك إلى الطرد خارج البلاد بسبب الشغْب الذى تسبب فيه ، وأدى إلى مشاجرات ومتاعب عدة ! كان انتحار كرين بمثابة رفضه المطلق للعالم الذى لم يمنحه الفرصة لكى يحقق ذاته كما يريدها ! لم يمنعه الشراب المستمر أو حبه لموسيقى الجاز المسعورة من أن ينسى رفض العالم له ، وهو الرفض الذى بدأ منذ نعومة أظفاره فى بيت أبيه .

أما عن إنجازه الشعرى فقد كان كرين ابن عصره بمعنى الكلمة : قرأ أشعار المعاصرين والسابقين عليه وهضمها جيداً ، واستطاع أن يفرز شعراً متميزاً خاصاً به . كان تأثره بإليوت واضحاً فى ديوانه الأول «المبانى البيضاء» واعتبر القصيدة الأساس فى الديوان «زواج فاوستس وهيلين» بمثابة الرد الفنى على التشاؤم الثقافى الذى اشتهر به إليوت ، فقد حرم الشعراء الذين يمثلهم فاوستس فى القصيدة التمتع بالجمال العابر للأنوثة التى تتجسد فى هيلين ، فهم يبحثون عن المعرفة المطلقة والجمال الخالد فى كل شىء ، وتكون النتيجة أنهم لا يتمتعون بالجمال الأرضى الزائل ، وفى الوقت نفسه لا يصلون إلى المعرفة المطلقة أو الجمال الخالد . تلك هى مأساتهم التى تتكرر من جيل إلى جيل . أما الإستحمام فى موجات المد المتلالئ – على قول كرين فى قصيدته – فيمكن أن يخلص الإنسان من التشاؤم والإحباط واليأس . والسعادة الحسية قادرة على إشباع الإنسان من خلال وجدانه وعاطفته وهى المجال الطبيعى الذى يجب على الشاعر أن يعمل فيه مهاراته . أما تمحيص الفكر فى المطلقات فمن شأنه أن ينأى بالشاعر عن الخصب الشعرى ، ويدخل به فى متاهات التجريد الفلسفى التى لا تشبع القارئ العادى .

أصر كرين على إبراز الصور الحسية فى أشعاره . كان يفضل أن يتعامل هو والحواس الخمس للقارئ قبل أن يتعامل هو وعقله ، وربما أهمل تماماً التعامل مع عقله . فإذا أخذنا رمز البحر مثلا فى بعض قصائد ديوانه الأول

مثل «رموز سلوكية» و«شمالى لابرادور» و«عند قبر ميلفيل» و«رحلات بحرية» فسنجد ان كرين يتعامل هو وهدير الأمواج وملوحة المياه ولفحات العاصفة وزرقة السطح والأعماق وغيرها من العناصر التى تتعامل هى والحواس الخمس، ومن ثم تشكل القصيدة تجربة حسية تشكل وجدان القارئ، ويكاد يلمسها بيديه.

يبدو أن كرين تأثر فى هذا بالشاعر الفرنسى رامبو الذى يعجَب الأمريكيون كثيراً بأفكاره وأشكاله الفنية، ويبدو أن كرين قد انفعل إلى حد كبير بالشكل الفنى الذى ابتدعه رامبو الذى كان بمثابة أستاذه الذى سحره بقصيدته «القارب النشوان». لكن كرين أراد أن يتفوق على أستاذه عندما حاول بلوغ قمة الاقتصاد اللفظى الذى يحمل فى داخله أكبر شحنة متفجرة من المعانى الخصبة والأحاسيس الجميلة! أدى تطرفه فى هذه المحاولة إلى عدم الاتساق الذى اتهمه به النقاد، فقد شحن القصيدة بأكثر مما تحتمل من الصور والاستعارات والكنايات والرموز؛ مما أصابها بزوائد ونتوءات أفقدتها فى بعض الأحيان وحدتها الموضوعية وتناسقها الفنى! فلابد أن يحدث توازن داخل القصيدة بين العناصر المجسدة والمجردة: أى بين الصور الحسية والأفكار العقلانية، لكن كرين اهتم فقط بالصور الحسية أو العناصر المجسدة؛ وعندما كان الاقتصاد اللفظى بتصويره الحسى غير مفتعل - كان كرين فى قمته الفنية؛ كما نجد فى البيتين الآتيين:

«تضرب الشمس الأمواج بالبرق

على حين تلقى الأمواج بالرعد على الرمل».

إنها صور متتابعة زاخرة بالعناصر المجسدة الحسية، لكنها لا تشتت تركيز القارئ فى الوقت نفسه. فإذا كان كرين يتعامل هو والحواس الخمس أساساً - فليس معنى هذا أنه لا يضع عقل القارئ فى الاعتبار؛ فالحواس مجرد طرق مؤدية إلى العقل فى النهاية؛ لأنه أداة الربط والتشكيل والتخيل والإدراك.

هذا ما أدركه كرين فى ديوانه الثانى «القنطرة»؛ فقد أثبت أن موسيقى الشعر ليست مجرد أصوات وأنغام تتعامل هى والأذن فقط، بل لابد أن تصل منها إلى العقل الذى يدرك معناها الحقيقى الذى يقصده الشاعر؛ لذلك فالبناء السيمفونى فى هذه القصائد ينقسم إلى حركات متتالية، تعمل كل حركة منها على تطوير الفكرة حتى تصل إلى نهايتها المنطقية. هذا هو التحليل الشخصى لكرين لديوانه الثانى كما سجله فى خطاب له إلى راعيه الأدبى (أوتوكان).

اعتبر كرين الفكرة الأساس فى كل شعره استلهاماً لما أسماه بالروح الأمريكية أو الأسطورة الأمريكية أو الحلم الأمريكى، لكن الناقد والشاعر آلن تيت - صديق كرين - هاجم هذه الفكرة بقوله: إننا لو جردنا مضمون كرين من كل عناصره الحسية الظاهرية - فلن يتبقى لدينا سوى الفكرة المجردة المباشرة التى تمجد الشخصية الأمريكية! لكن تيت لم يكن موفقاً تماماً فى تحليله هذا؛ لأن ما وصفه بالعناصر الحسية ليس إلا الصور والاستعارات والرموز التى تشكل القصيدة ذاتها؛ وبذلك يستحيل الفصل بين الفكرة والعناصر المجسدة لها، فليس الحلم الأمريكى بتمجيدٍ للشخصية الأمريكية؛ لأنه يبلور كل الجوانب الإيجابية والسلبية المتعلقة بها. وكما يقول كرين: إن تاريخ أمريكا يمكن قراءته فى أى كتاب مدرسى للتاريخ. أما الشعر فيتكلم بالصورة والرمز والموسيقى؛ ولذلك يقول أشياء عن القومية الأمريكية لا تتسنى لأية دراسة تاريخية، ولا ترتبط بفترة زمنية

معينة ، بل تخاطب الإنسان فى كل زمان ومكان .

ونحن لسنا بصدد إثبات أن كرين هو هوميروس أمريكا ، لأن اهتمامنا ينصب أساساً على مدى فاعلية فكرة الأسطورة الأمريكية فى أشعاره الملحمية وإلى أى مدى كانت طبيعية أو مقحمة ؛ وبذلك يكون كرين قد اقترب كثيراً من الفكرة التى حيرت ويتمان ، وباوند ، وإليوت ، ووالاس ستيفنز وغيرهم من الشعراء الذين أرادوا تجسيد روح أمريكا فى أعمالهم ؛ فقد كرس كرين شعره ؛ لكى يكون ملحمة أمريكا وخاصة فى ديوان «القنطرة» الذى يقول فى إحدى قصائده «النهر» :

«تزحف الأيام مخلفة مئات الأطنان من الرمال الرطبة
والليالى مشبعة بالطين اللزج الذى كان حجراً
وتستسلم الجذور أمام طبقات الأرض العاتية
فى حين يقوم المسيسيبى بإطعام الجداول البعيدة .»

لكن تيت يقول : إن قصائد كرين تفتقر إلى البناء المتناسق سواء على مستوى السرد أو الرمز ، وإن كانت هناك وحدة موضوعية فهى فى وحدة الحالة النفسية ، والنغمة السارية ، والإحساس المثار ، ولكن الناقد ر . ب . بلاكمور يقول : إن حساسية كرين تجاه الصور الحسية ترتفع إلى مستوى بودلير . لم يضعف البناء عنده فى بعض القصائد سوى الصراع بين الفكرة المجردة والصور الحسية التى كانت تزيد عن حاجاتها فى بعض الأحيان . لكن كرين كان يصر على أن الصورة هى الفكرة ذاتها ولا يمكن الفصل بينهما بهذه البساطة ؛ لذلك حرص فى أحسن قصائده على التوازن الدرامى بين الفكرة والصورة بحيث جعل منهما وجهين لعملة واحدة ؛ كما نجد فى قصيدة «النخلة الملكية» و «نبات الهواء» و «البرج المكسور» التى تتخذ من صورة واحدة نغمة أساساً لها كلها ، وهى صورة البحر والغرق فيه هروباً من الحياة . ولعل أهم محاولة لكرين إنما هى تجسيده لروح إدجار آلان بو ومزجها بأفكار ولت ويتمان على سبيل الوقوف ضد تيار التشاؤم والإحباط الذى نبع من قصيدة «الأرض الخراب» لإليوت ومن أعمال غيره من الأمريكيين الذى هاجروا إلى أوربا ، فعلى الرغم من إعجابه الشديد بإليوت ، وعلى الرغم من الحياة البائسة القلقة التى عاشها – أراد كرين أن يجعل من شعره تياراً متجدداً من التفاؤل الذى ميز روح الرواد الأمريكيين الأوائل ، والذى قامت عليه الأمة الأمريكية .

حاول كرين فى قصيدة «القنطرة» أن يقدم – على حد قوله – بانوراما عضوية تؤكد امتداد جذور الماضى الحية فى الحاضر المعاصر ؛ فتاريخ الأمة عبارة عن جسم حى يتأثر ويؤثر فيما حوله ، ولكى يجسد كرين هذه الحقيقة اتخذ من قنطرة بروكلين رمزاً أساساً يقول من خلاله كل ما يريد عن الأمة الأمريكية ، لكن القنطرة كانت تتحول من صورة إلى أخرى طبقاً للحركات الموسيقية التى يهدف إليها الشاعر من تكوينه السيمفونى : فتارة هى القنطرة المعروفة بكل أبعادها ، وتارة ثانية هى الطريق الذى سارت عليه الأمة الأمريكية ، وتارة ثالثة هى العقل التكنولوجى الذى غرس الحضارة الصناعية فى الوجدان الأمريكى ، وأحياناً كانت بمثابة تجسيد لرؤية ولت ويتمان لمستقبل أمريكا . وإذا كان النقاد يعيبون على شعر كرين أنه مشحون أكثر من اللازم بالصور

الحسية التى تطغى على أفكاره – فهذا يعد عيباً بالقدر الذى تجد فيه أفكار وولت ويتمان شاعر أمريكا الأكبر تطغى على صوره ورموزه . فنحن نجد فى بعض أعمال وولت ويتمان كمية الفلسفة أضخم من كمية الفن على حين أنه فى بعض أعمال كرين يطغى الفن تماماً على الفلسفة بحيث يطمس ملامحها إلى حد كبير ! ولعل الحل الوحيد لهذه القضية الفنية الفكرية يكمن فى التوازن الدرامى الدقيق بين الفن والفلسفة بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر .

ومهما قال النقاد فى أخطاء وهفوات كرين فيمكن أن نلتمس العذر له ، لأنه قام بالمحاولة التى يبذلها كل شاعر فنان أصيل : وهى أن يكون ضمير أمته ومرآتها الصادقة ، وكلنا نعرف أنها محاولة ليست بالسهلة ، فقد ناء بها كاهل كثير من الشعراء ، ولم يستطيعوا مواصلة المسيرة ! لكن هارت كرين كان يملك من الموهبة الأصيلة ، والحس المرهف ، والنظرة الثاقبة – ما جعله يقف على قدم المساواة تقريباً مع أعمدة الشعر المعاصرين له من أمثال ت . س . إليوت ، وإزرا باوند ، وإيمى لويل ، وروبرت فروست ، وكارل ساندبرج وغيرهم ؛ من هنا كانت المكانة المرموقة التى يتمتع بها شعره فى تراث الأدب الأمريكى .

* * *

72 E. E. Cummings

٧٢ إ . إ . كمنجز

(١٨٩٤ - ١٩٦٢)

ولد الشاعر الأمريكى المعاصر إدوارد إيستلين كمنجز فى مدينة كيمبردج بولاية ماساتشوسيتس الأمريكية . تلقى تعليمه بجامعة هارفارد ، وقضى معظم سنى حياته متأثراً بالتقاليد والأفكار التى تشربها من معايشته للأهالى فى مقاطعة نيوإنجلاند . ولعل أهم سمة مميزة لأهالى هذه المقاطعة هى الاعتزاز بالفردية . كانوا كلهم من الرواد الأوائل الذين هاجروا إلى هذه البقعة وإستوطنوها ، وقامت حضارتها على أكتاف المجهود الذاتى والفردى للإنسان . ولعل نيوإنجلاند بهذا تمثل التقاليد الأمريكية بصفة عامة . كان الشاعر كمنجز من غلاة المؤيدين لهذا المذهب الفردى ، بل إنه آمن بأنه ليس هناك على وجه الأرض أى نظام اجتماعى أو سياسى أو اقتصادى من حقه أن يقيد حرية الفرد أو أن يضعها داخل إطار معين . فالحرية الفردية - فى نظره - حرية مطلقة إلى حد كبير ، بل إن الحضارة الإنسانية كلها قامت على إبداع الإنسان الفرد وطاقته الذاتية ، وليس على النظام الاجتماعى الصارم ! ولعل أنجح نظام اجتماعى عند كمنجز إنما هو النظام الذى يتيح للفرد أعظم الفرص ، لكى يمارس حريته على الوجه الصحيح . هذه الحرية الشخصية هى الباب الوحيد الذى تخرج منه كل إنجازات الحضارة الإنسانية ، وابتكارات العقل البشرى .

تطرف كمنجز فى إيمانه بالحرية المطلقة للفرد لدرجة أنه أحاله إلى سلوك فعلى فى أثناء خدمته فى كتيبة الإسعاف المرافقة للقوات الفرنسية عام ١٩١٦ فى أثناء الحرب العالمية الأولى . وبالطبع خافت القيادة أن تسرى هذه الروح المضادة للضبط والربط العسكرى بين الجنود ؛ فعزلته من وظيفته كسائق لإحدى عربات الإسعاف ، وحكمت عليه بالسجن المؤقت لكى تبعده عن القوات المحاربة ! كانت هذه التجربة المثيرة بمثابة المادة الخام التى استقى منها مضمون رواية « الغرفة الهائلة » التى صدرت عام ١٩٢٢ ، وهى عبارة عن تسجيل شبه شعرى يقترب كثيراً من أسلوب السيرة الذاتية ، وحاول بها كتابة نسخة حديثة من رواية « رحلة الحاج »

للروائى الإنجليزى جون بانيان التى يصور فيها التجارب البشرية والدنيوية التى يتحتم على الإنسان أن يخرج منها نقياً منتصراً حتى يحصل على الخلاص الأبدى الذى وعده الله به فى نهاية الأمر.

وبالفعل وضحت فى رواية «الغرفة الهائلة» كل الاتجاهات الفردية والذاتية التى سيطرت فيما بعد على معظم أشعار كمنجز: نادت أعماله بالوقوف ضد كل النظم الشمولية التى تسحق الفرد بحجة الحفاظ على البنيان العام للمجتمع. كان من الطبيعى أن تحتفظ أشعاره بالإنطلاقة الرومانسية والعاطفية التى اشتهر بها الشعر الرومانسى على مر العصور، فهو يرى أن الله قد أودع الإنسان كل مخايل العبقرية والابتكار والإبداع، لذلك فإن أى تقدم للحضارة البشرية ينهض أساساً على الفرد وليس على المجتمع، لكن لا يعنى هذا أن كمنجز يريد التخلص من المجتمع كلية بحيث يتحول العالم إلى غابات ما قبل التاريخ وأدغاله. بل يهدف إلى جعل المجتمع مجرد وسيلة إلى غاية. هذه الغاية تتمثل فى سعادة الإنسان ورفاهيته النابعة من حريته المطلقة فى الحدود التى لا يعتدى فيها على حريات الآخرين. أما المجتمع الذى يتحول فيه الإنسان إلى مجرد وسيلة من وسائل البنيان الاجتماعى فهو مجتمع محكوم عليه بالاندثار، لأنه حكم قبل ذلك بالاندثار على الفرد الذى يكون حجر الزاوية فيه.

بين نيويورك وباريس:

كان كمنجز طموحاً، فلم يقنع بالنجاح السريع والمحدود الذى أحرزته قصائده التى نشرها فى أثناء إقامته بنيويورك، فرحل إلى باريس – ملتقى الفنانين والمفكرين والأدباء من كل حدب وصوب – وخاصة ذلك الجيل الذى عرف بالجيل الضائع والذى ضم إرنست هيمنجواى، وجيرترود ستاين، وهنرى ميللر وغيرهم من الفنانين والأدباء الذين أصيبوا بخيبة أمل كبيرة فى القيم الإنسانية التى أدت إلى قيام الحرب العالمية الأولى والفظائع التى ارتكبت خلالها، فهجروا بلادهم إلى باريس لعلهم يستعيدون فيها نفحات الفن القديم الذى لم تلوثه أدران الحرب. لكن كمنجز لم يذهب إلى باريس للبحث عن تجارب ومضامين شعرية جديدة بقدر ما كان يهدف إلى تعلم فن جديد عليه وهو فن الرسم. لم يجد غرابة فى ذلك، لأنه أدرك الصلة الوثيقة بين الشاعر والفنان التشكيلى: فإذا كان الشاعر يرسم بالكلمة فإن الفنان التشكيلى يتكلم بالصورة. ظل فى باريس يدرس الرسم حتى عام ١٩٢٤، وكان فى ذلك الوقت قد أحرز شهرة لا بأس بها كشاعر، فعاد أدراجه إلى نيويورك، لكى يحصل على جائزة دايال للشعر عام ١٩٢٥، لكن طبيعته القلقة لم تجعل إقامته هانئة فى نيويورك، فعاد مرة أخرى إلى باريس عام ١٩٣٠، وظل بها إلى عام ١٩٣٣ حين عاد للمرة الثالثة إلى نيويورك وقد أراد فى هذه الفترة أن يثبت جدارته كفنان تشكيلى، فقام بعرض (لوحاته) بين باريس ونيويورك، لكنه لم يحرز نجاحاً يذكر، وظل فى نظر الناس الشاعر والأديب الأمريكى ا. ا. كمنجز.

وكما كتب كمنجز أول كتاب له نثراً «الغرفة الهائلة» عام ١٩٢٢، وسجل فيه تجربة اعتقاله بكل ما تبعها من صور متتالية لشخصيات عدة، والمواقف التى يمر بها السجين، ويفقد فيها الزمن كل دلالاته بالنسبة له – فإن كمنجز كتب تجربة نثرية مشابهة لذلك عام ١٩٣٣ بعنوان «إيمى»، وفيها سجل مشاهداته وانطباعاته فى أثناء رحلة قام بها للاتحاد السوفييتى. ولنا أن نتخيل نوع الانطباع الذى تركه الاتحاد السوفييتى فى وجدان شاعر

مثل كمنجز يؤمن بالفردية المطلقة التى لا تكاد تحدها حدود معينة . كان النظام الشمولى القائم فى الاتحاد السوفييتى عبارة عن كابوس جاثم على أنفاس المواطنين هناك .

هذا ما شاهده كمنجز وجعله يعود من رحلته وهو أشد نقمة على كل النظم الشمولية التى تسحق الفرد وقيمه بحجة المحافظة على سلامة البنيان الاجتماعى . وإن كان كتاب «إيمى» لا يرقى فى أسلوبه ورشاقته وقوته إلى مستوى «الغرفة الهائلة» لدرجة أن كمنجز نفسه وصفه بأنه «كتاب تتعذر قراءته إلى حد كبير ، إذ إن له أسلوبه الخاص به» – فإنه يمثل وثيقة فنية لنظرة المفكر المؤمن بحرية الفرد إلى نظام الحكومة الشمولية بصرف النظر عن اختلاف الزمان أو المكان ، فإن ما يحدث فى الاتحاد السوفييتى يمكن أن يقع فى أى مكان أو زمان آخرين .

لم يقتصر نشاط كمنجز على الشعر والنثر والرسم ، بل قام بإلقاء سلسلة من المحاضرات عام ١٩٥٣ فى كلية نورتون بجامعة هارفارد وطبعها بعد ذلك فى كتاب بعنوان «اللامحاضرات الست» . فى هذه المحاضرات قدم لطلبته عصارة تجربته بين الشعر والرسم والفن التشكيلى والفكر الأمريكى المعاصر بصفة عامة . ولا شك فقد كانت هذه المحاضرات بمثابة اعتراف رسمى بمكانته الكبيرة من جامعة هارفارد أعرق الجامعات الأمريكية . بعد ذلك صدرت الأعمال الشعرية الكاملة له تحت عنوان «قصائد : ١٩٢٣ – ١٩٥٤» . قوبل هذا الديوان الكامل بالاحترام والتقدير من كل الدوائر الأدبية المعنية ، ونوهت عنه اللجنة المشرفة على «جائزة الكتاب القومى» عام ١٩٥٥ .

الروح التقليدية المحافظة :

وعلى مدى أربعين عاماً فإن شعر كمنجز لم يتطور كثيراً سواء من ناحية المضمون أو الشكل . وهذا يرجع إلى أفقه الشعرى المحدود بالروح التقليدية المحافظة التى منعته من أن يرى الجانب الآخر من الأشياء ، فقد قنع بجانب واحد منها ؛ لأنه اعتقد اعتقاداً جازماً أنه الجانب الصحيح الذى يتحتم على الإنسان ألا ينظر إلى غيره . تمثل هذا الجانب فى عالمه الشعرى الذى يتغنى بجمال الطبيعة ، وبخلاص كل المضطهدين الواقعين تحت الضغوط الاجتماعية الرهيبة ، لذلك فإن كمنجز يمثل بهذا – الاتجاه الرومانسى فى الشعر الأمريكى المعاصر . تجسدت الملامح الرئيسية لمضمونه الشعرى فى أطياف الربيع ، ونفحات الحب ، وانطلاق الشاب ، وطلوع الفجر ، وشروق الشمس ، والمدائن المطحونة تحت وطأة النظم الشمولية ، والمضطهدين المطحونين بين شقى الرحى ؛ لكنهم لم يفقدوا الأمل فى الخلاص ذات يوم .

من ناحية الشكل الفنى للقصيدة –كان كمنجز يؤمن بأن الطريقة التى تطبع بها حروف القصيدة على الورق تؤثر على تذوق القارئ لها ؛ وبذلك لا تنفصل عن الشكل الفنى للقصيدة ذاتها . يرى كمنجز أنه يجب على الشاعر أن يشرف بنفسه على الأسلوب الذى تطبع به أعماله ؛ فإنه ربما أضاع عامل المطبعة الأثر المقصود من القصيدة لو أنه طبعها بأسلوب يخالف تصور الشاعر لها . يقول كمنجز هذا ؛ لأنه أدخل عدة ابتكارات على الطريقة التى كتب بها قصائده : مثل الأسلوب الذى قسم به أبيات قصائده ، ووضع النقط والفواصل فى أماكن لم تخطر على بال شاعر من قبل ، ورفضه كتابة الحروف الكبيرة فى أول السطور كما هو متعارف عليه فى

اللغة الإنجليزية ، وتلاعبه بالاستخدامات اللفظية من خلال تغيير تركيب الجملة ، بل إنه كان يفضل ألا يكتب الحروف الأولى فى اسمه هو شخصياً بالحروف الكبيرة ، كما يحدث لأسماء العلم فى اللغة الإنجليزية .

لكن كل هذه الابتكارات كانت من باب الشكليات أكثر منها إنجازات فى مجال الشكل الفنى المرتبط عضوياً بالمضمون الفكرى للقصيدة ؛ ولذلك فإن التقييم الفعلى لأشعار كمنجز يتمثل فى الاستخدامات الجديدة للصورة والإيقاع . فمثلاً فى قصيدة «بلاشكر» نجد أن الإيقاع الذى تحدثه «فرس النبى» يتحكم فى الصوت والسرعة التى تقرأ بها القصيدة من خلال الضغط الذى تمارسه الصور المتتابعة برغم أن القصيدة لا تخرج عن نطاق الأوزان التقليدية ؛ لكن كمنجز أثبت أنه من الممكن للشاعر أن يجدد ويبتكر بدون أن يحطم الشكل التقليدى للقصيدة . ولعل العيب الأساس الذى يأخذه النقاد على شعر كمنجز أنه واضح ومباشر أكثر مما تقتضى الضرورة الشعرية . كانت النتيجة أن القارئ الذى تعود القصائد ذات الأبعاد المتعددة والإيحاءات المتنوعة سرعان ما يسأم كمنجز ، أو لعله يكتفى بالقراءة الأولى ، لأن القراءة الثانية لن تضيف شيئاً إلى الأولى . على حين أن الشعر يمتلك ميزة الموسيقى فى أن القارئ أو المستمع يستمتع به أكثر كلما أعاد قراءته ؛ فالمسألة ليست مقصورة على استخلاص المعنى أو الفكرة ، ولكن هناك من الجوانب الجمالية ما يرتبط بالإحساس والوجدان .

من السمات البارزة لأشعار كمنجز أنه يملك أذناً حساسة للهجات الإقليمية التى يستخدمها الأمريكيون فى حياتهم اليومية . وقد تفوق فى قصائده الساخرة التى تقف مع الإنسان المضطهد المسحوق ضد كل قوى الضغط والكبت والإرهاب الممثلة فى كل الأنظمة السياسية والعسكرية والاقتصادية والسياسية التى تتذرع بحجة النظام ، لكى تكبت الحرية الفردية ! أما عن الحب فيشكل نغمة رئيسة فى قصائد كمنجز ، وأحياناً ينتقل به من الحب الرومانسى والعذرى إلى الجانب الجنسى المتفجر ، لكنه يعالجه بفنية رقيقة وراقية حتى يسمو بأحاسيس القارئ ، ولا يهبط به إلى مستوى الإثارة الرخيصة كما نجد فى المقتطف التالى :

«أنا أعشق لثم كل بوصة منك
كما أعشق دقات قلبك تعلو وتهبط
مع دفعات الشحنة الكهربية المتماوجة
فى رعشات الجسد الذى تحول من مادة
إلى نار ونور» !

ذاته المتضخمة فى شعره :

أثر إيمان كمنجز المطلق بذاتية الإنسان وفرديته على شعره بحيث نجده فى أحيان كثيرة يميل إلى إستخدام ضمير المتكلم لدرجة قد تثير نفور القارئ الذى يشعر فى هذه الحالة أن ضمير المتكلم يتبع الشاعر شخصياً ؛ لأنه لا يمت إلى أية شخصية مستقلة بصلة ؛ لذلك فالمتكلم دائماً هو الشاعر مما يجعل الصوت متكرراً ومملاً : يقول النقاد : إن ما ينقص كمنجز هو مقدرة الشاعر المتمرس على نقد ذاته فى أثناء تأليفه للقصيدة ؛ حتى يتمكن من إضافة كل ماهو مفيد وفعال ، وحذف كل ماهو ضار وغير وظيفى لشكلها العام ، حتى فى قصائد الحب نلاحظ أن

الشاعر يحب نفسه أكثر من حبه للمعشوقة ! ولذلك فشل فى تجسيد العلاقة الحيوية والمعقدة بين الحب كطاقة مستمرة وبين الضغوط التى يمارسها المجتمع عليه : فالحب فى نظره هو مجرد النشوة السريعة المباشرة التى تتردد بين إنطلاقات الروح ورغبات الجسد . والمنهج الشعرى نفسه ينطبق على نظرته إلى المجتمع ، فهو يهاجمه دون تبرير فنى معقول لهذا الهجوم : فهناك فارق بين هجوم المفكر وهجوم الفنان ، لأن لكل أسلحته ، ولا يكفينا أن يهاجم الشاعر المجتمع لخصائص لا يحبها فيه لمجرد إثارة نقمة القارئ عليه وإثارة عطفه فى الوقت نفسه على المضطهدين اجتماعياً ؛ فمن أهم أدوات الشاعر تقديم التجربة النفسية والجمالية التى يمر منها القارئ إلى مرحلة الإقتناع الفكرى بالمعنى الذى يريد الشاعر توصيله إليه .

لكن لم يعدم كمنجز وجود من يدافع عنه من أمثال الناقد و. س . وليامز فى دراسته «قضية كمنجز المجنى عليه» التى قال فيها : «إنه يكفى كمنجز فخراً أنه كرس شعره للحرية والحب : فهو مع حرية الفرد أينما كان ، ومع الحب بين الأفراد فى مواجهة الكبت والإرهاب تحت ستار التقدم الاجتماعى الذى يعتبره كمنجز مرضاً رائعاً من أمراض الحضارة الحديثة» لكننا لا نتفق تماماً مع الناقد وليامز فى هذا ؛ لأن مهمة الشاعر جمالية كما هى فكرية ، وقد اعتقد كمنجز أن مجرد كتابة قصائده وطبعها بطريقة مختلفة تماماً عن الأساليب التى اتبعت من قبل فى هذا المضمار – اعتقد أن هذا سيكون ثورة فى الشكل الفنى للقصيدة ، لكنه نسى أن حيله التى اتبعها من حيث تقسيم الكلمة الواحدة إلى أجزاء متعددة ، أو ضم كلمات متعددة فى كلمة واحدة ، أو البدء فى السطر بفاصل ، أو وضع الفاصل فى داخل الكلمة الواحدة أو استخدام الحروف الكبيرة وسط الكلمة لإحداث نوع من التأكيد . أو ربط الصوت بالمعنى ليوحى به – نسى كمنجز أن كل هذه الحيل الشكلية تمثل عبئاً على القارئ فى فهمه للقصيدة برغم اتجاهه إلى المعنى البسيط والمباشر فى قصائده ؛ لذلك يقول النقاد إن قصائد كمنجز تبدو على الورق بناء ناقصاً لابد للقارئ أن يكمله بمقدرته الذاتية على الفهم والتذوق .

يؤدى الإيقاع والصوت دوراً كبيراً فى الإيماء بمعانى القصائد : فإذا كانت القراءة صامتة فإن كثيراً من معنى القصيدة يضيع ، أما قراءتها بصوت مرتفع فتجعل حيل كمنجز الشكلية تبدو ذات وظيفة ، وتتحول قصائده إلى طاقة مشحونة بالرومانسية ، والأحاسيس ، والشطحات الذاتية مما يجعله أقرب إلى الشعراء الانطباعيين أو التأثيريين .

أما بداية كمنجز الشعرية فكانت تقليدية تماماً : فى قصائده الأولى التى صدرت بعنوان «أزهار التيوليب والمداخن» عام ١٩٢٣ – نجده يستخدم كل الأساليب القديمة التى كانت سائدة فى أشعار النصف الأخير من القرن التاسع عشر : فالوزن والصور والإيقاع واللغة لا تنتمى مطلقاً إلى أشعار القرن العشرين حتى الكلمات القديمة التى سادت اللغة الإنجليزية منذ عصر تشوسر – نجد بعضها فى الأشعار الأولى لكمنجز . وقصيدته «فرويسارت» التى وردت فى ديوانه الصادر عام ١٩٢٥ كانت مزيجاً من كل الأساليب الرومانسية التى سادت الشعر الإنجليزى فى أواخر القرن التاسع عشر كبقايا للمدرسة الرومانسية الكبيرة التى تزعمها شعراء إنجلترا : وردزورث وشيلى وبايرون وكيتس وكولردج .

بمرور الوقت مع ازدياد الخبرة والممارسة بدأ كمنجز فى تكثيف صوره وتأصيل لغته ، فاتجه إلى اللهجات

الأمريكية المحلية التى سادت قصائده الأولى المهمة مثل السلسلة الغنائية الطويلة التى كتبها بعنوان «الحقائق والوقائع» فى ديوانه «الواو حرف عطف» عام ١٩٢٥ ، وفيها يظهر براعته فى الجمع بين الروح الشعرية والاتجاه التهكمى من خلال العلاقات الجنسية كما نجد فى الفقرة التالية :

«عندما انقسمت النفس على نفسها
ارتعشت الروح فى رعب هيستيرى
وانطلقت ضحكات الكون تدوّى
عندما غاصت الأقدام فى الطين اللذيذ . . !»

فى عام ١٩٢٦ أصدر كمنجز ديوانه «حاصل ضرب ٢×٢ = ٥» ، وفيه يؤكد الاختلاف البين بين الحقيقة الرياضية البحتة التى لا تقبل الجدل أو الإنكار وبين الواقع الذى يعيشه الإنسان بعيداً عن كل حقيقة موضوعية . فى تقديمه للديوان يقول كمنجز إنه اتبع منهج ممثل الكوميديا الساخرة الذى يخلق الحركة ذات المعنى والدلالة بلا تشنجات أو تقلصات أو ضجيج . وهذا المنهج ينطبق على معظم قصائد كمنجز التى تميزت بروح التهكم والسخرية من أوضاع المجتمع المعاصر ، فهذه القصائد الساخرة حافلة بالضحكات اللاذعة ، وسرعة البديهة القاسية ، والنكات اللفظية ، والتلاعب بالألفاظ كما نجد فى المقتطف التالى من ديوان «٢×٢ = ٥» :

«قل لى من فضلك : ماذا تأمل أن تكون فى المستقبل ؟
هل ستحقق أمجاد الإغريق القدامى ؟
أين هم الآن ؟ وماذا حدث لميترلنخ ؟
لا شىء ! فقد عاد أبريل كأن شيئاً لم يكن !»

من الواضح أن كمنجز يشكل مزيجاً من الروح البدائية الأمريكية والفكر الذى صقلته الحضارة المعاصرة : فطالما سخر من مدعى الثقافة فى أمريكا ومن رافعى لواء المادية البحتة التى أحالت الأمريكيين إلى آلات متحركة فى كل مكان ! لذلك يقارن النقاد ديوانه «٢×٢ = ٥» بقصائد الشاعر والروائى الإنجليزى د . هـ . لورانس التى هاجم فيها كل قيم المجتمع البورجوازى فى إنجلترا ، لكن لورانس كان أكثر جهامة من كمنجز الذى يحلو له استخدام النكتة اللاذعة فى معظم قصائده الساخرة التهكمية ؛ فهى لا تنفصل عن النسيج الفكرى أو اللغوى للقصيدة ؛ مما يجعلها وظيفية فى مكانها كما نجد فى قصيدته «إنى أتغنى بأولاف» التى يردد فيها نغمته الأثيرة حول موقف الإنسان الفرد المعارض فى مواجهة الآلة الرهيبة للنظام الاجتماعى . وعلى الرغم من روح الفكاهة السارية فى القصيدة فإن بطله أولاف يموت فى النهاية مؤكداً بهذا مأسوية النظام الاجتماعى الرهيب الذى لا يرحم كل من يقف فى طريقه .

كتب كمنجز فى مقدمته لديوانه الكامل عام ١٩٣٨ : «إن عملى الشعرى لم يكتب إلا لك ولى وليس لمعظم الناس» . وهذا يوضح أن اهتمامه كشاعر كان منصباً أيضاً على قارئه كفرد ، فهو لا يريد أن يخاطب المجتمع بأشعاره ؛ لأنه لا يؤمن أصلاً بعدالة هذا المجتمع تجاه الأفراد ! لكن هذا الاتجاه الفكرى الأساس فى شعر كمنجز لم يمنح أشعاره طابعاً مميزاً ومحدداً لها بصفة عامة ؛ لأنه انشغل بالتغييرات الشكلية لقصائده أكثر من

إهتمامه بالشكل الفنى الجوهرى لها . وفرق شاسع بين الفن الشكلى والشكل الفنى ؛ لأن الأول يتعامل هو والمظهر الخارجى والسطحى للعمل الفنى على حين أن الآخر يتفاعل هو وجوهر العمل ومضمونه بحيث لا ينفصل عنه إطلاقاً . وقد أثر اهتمام كمنجز بشكليات شعره على إضافته إلى تراث الشعر الأمريكى ، ومع ذلك فهى إضافة لا يمكن إنكارها بأية حال .

٧٣ سيدنى كنجزلى 73 Sidney Kingsley

(١٩٠٦ - ....)

سيدنى كنجزلى كاتب مسرحى بدأ حياته العملية فى المسرح نفسه باشتغاله ممثلاً فى أول الأمر ، وعندما تشرب الحياة المسرحية بدأ الكتابة بأسلوب يذكرنا بالكاتب المسرحى الآيرلندى جورج برنارد شو الذى اتخذ من المسرح منبراً فنياً للهجوم على أوجه البؤس الاجتماعى التى يعانى منها سكان الحوارى والأزقة والأحياء الفقيرة . كان كنجزلى يعتقد أن المسرح هو المشرع الأول الذى يمهد لوضع القوانين التى تكفل العدالة الاجتماعية ، وتحافظ على الكرامة الإنسانية ؛ وأنه لا خير فى مسرح يهرب الناس إليه لنسيان مشكلاتهم التى تنغص عليهم حياتهم ، فالمسرح هو المكان الذى يتطهر فيه الناس من أدرانهم اليومية ، ويواجهون فيه مشكلاتهم بكل الإصرار والبصيرة والأفق الواسع . اتبع كنجزلى هذا المنهج الفكرى الجاد حتى فى هزلياته ؛ لذلك فهو يشكل المفتاح الرئيسى لفهم مسرحه وتذوقه .

ولد سيدنى كنجزلى فى مدينة نيويورك ، تلقى تعليمه فى جامعتى نيويورك وكورنيل . بعد تخرجه اشتغل بالتمثيل المسرحى ، ثم انتقل للعمل بإحدى الشركات السينمائية . كانت أول مسرحية له « رجال فى ملابس بيضاء » ١٩٣٣ قد فازت بجائزة بوليتزر ، مما فتح له أبواب المسرح الأمريكى على مصراعيه ، بل إن المسرحية عرضت أيضاً مراراً فى بلاد متعددة خارج أمريكا . تدور أحداثها حول أزمة فى حياة جراح يجد نفسه فى صراع بين الحب والواجب الوظيفى . تتميز المسرحية بحبكتها القوية ، وصراعها الدرامى الأخاذ سواء على المستوى الاجتماعى أو المستوى السيكلوجى ، وخاصة عندما تنتهى بانتصار صارم للواجب على العاطفة .

تأكد نجاح كنجزلى بمسرحية « الطريق المسدود » ١٩٣٥ التى بدأ فيها الاتجاه الاجتماعى بوضوح شديد . تدور أحداث المسرحية عند نهاية الطريق الذى يؤدى إلى النهر الشرقى فى مدينة نيويورك . وهى البقعة التى تطل منها الشقق والمبانى الفاخرة على الأزقة والأحياء الفقيرة حيث يعيش خمسة صبية دفعتهم بيئتهم القاسية البائسة إلى

كراهية المجتمع والناس والقانون . تقوم امرأة شابة من الجيرة بمهمة إنسانية تبذل فيها أقسى ما فى وسعها لكى تحسّن من أحوال هؤلاء الصبية ، وتغير نظرتهم تجاه المجتمع ، لكنها تحقق نجاحاً لا يذكر فى مواجهة التناقض المستمر والظاهر بين الطبقات المرفهة التى تعيش فى هذه الشقق الفاخرة العالية ، والطبقات الفقيرة البائسة التى فى قاع المجتمع ؛ فالواقع أقوى من كل وسائل التربية والإرشاد والتهذيب والوعظ . والحل الوحيد هو أن تزال هذه الأحياء الفقيرة القذرة ، وأن يمنح سكانها فرصة مناسبة ؛ لكى يثبتوا وجودهم الحقيقى على قدم المساواة مع الآخرين .

تتابعت مسرحيات كنجزلى فكتب «عشرة ملايين شبح» ١٩٣٦ ، و«العالم الذى نصنعه» ١٩٣٩ ، و«الفرقة الخارجية» ١٩٣٩ ، و«الوطنيون» ١٩٤٢ ، و«ظلام فى الظهيرة» ١٩٥١ وهى إعداد مسرحى لرواية آرثر كوستلر ؛ كما كتب كوميديا هزلية عام ١٩٥٤ بعنوان «مجانين وعشاق» أثبت فيها قدرته على الدعابة والإضحاك ؛ كما أثبت قدرته من قبل فى مجال الفكر الاجتماعى الجاد مما يؤكد أن سيدنى كنجزلى كان من أكثر الكتاب المسرحيين الذين عرفهم المسرح الأمريكى عناداً ومثابرة وخاصة فى فترة الثلاثينيات التى شهدت الانهيار الاقتصادى الشهير وما تبعه من تغييرات مأسوية فى المجتمع الأمريكى ، كما شارك فى فترة الحرب العالمية الثانية بمسرحية «العالم الذى نصنعه» التى أخذها عن رواية لميلين براند ، ثم بمسرحية تاريخية رفيعة المستوى «الوطنيون» التى أثبت فيها الخصمان السياسيان جيفرسون وهاملتون أنهما قد كرسا نفسيهما بصورة متساوية من أجل الأمة الأمريكية الناشئة . كان هذا تذكيراً ضرورياً بأن الوطنية يمكن أن تحلق عالياً بكل من الجناحين اليسارى واليمينى .

كان كنجزلى يميل إلى التنويع فى الأشكال الفنية لمسرحياته بحيث لا يخضع نفسه لنمط واحد : ففى عام ١٩٤٩ كتب مسرحية بعنوان «قصة بوليسية» على غرار مسرحية شكسبير الشهيرة «دقة بدقة» والتى يعانى فيها بطلها أنجيلو من الإفلاس الخلقى والانهيار النفسى من خلال الصورة التى قدمها له رجل البوليس السرى «ماكلويد» . أراد كنجزلى أن يستخدم بناء القصة البوليسية المشوق فى إبراز الضغوط الاجتماعية على كاهل الفرد الذى فقد كل شىء . وبذلك استطاع كنجزلى أن يحول الميلودراما التقليدية ذات الأحداث الصاخبة إلى تراجيديا تنتمى إلى المذهب الطبيعى الذى يبحث عن القوانين التى تتحكم فى حركة المجتمع ، وتجعله يكتسح فى طريقه الأفراد بلا رحمة ولا هوادة ! كان الهم الأكبر لكنجزلى الكشف عن الكبرياء الزائف باعتباره مصدر الكثير من الشرور .

بهذا المفهوم نظر كنجزلى إلى روسيا السوفييتية التى اعتبرها مقبرة للمثل الإنسانية ؛ فقد أظهر اشمئزازه العنيف والكامل من الشيوعية وهو يقوم بعملية تحويل درامى لرواية آرثر كوستلر «ظلام فى الظهيرة» التى تتخذ مضمونها من محاكمات موسكو ومن إنهيار المبادئ الماركسية الجامدة . كانت النتيجة التى أحرزت لكنجزلى جائزة جماعة نقاد الدراما – جديرة بالملاحظة باعتبارها مخاطرة فى المسرحية السياسية التى لم يكن الكتاب المسرحيون فى الخمسينيات مهرة فى معالجتها . حوّل كنجزلى الرواية إلى مسرحية دون أن يفقد مميزات الدراما ذات الوحدة العضوية أو أن يضحى بالتوتر الدرامى . وقد ضحّى بمهارات كوستلر السيكلوجية فى التحليل

كضرورة من ضرورات الفن المسرحي وكنتيجة لشن أعنف هجوم على الستالينية . كان هدف كوستلر أن يوضح كيف أن ثوريا شجاعاً ضحية من ضحايا تصفيات محاكمة موسكو استطاع أن يدفع نفسه إلى نقطة الاعتراف بجرائم كان بريئاً منها ، حتى برغم معرفته أن اعترافه لن ينقذ حياته .

كان هذا بالنسبة لكنجزلى شيئاً ثانوى الأهمية . كان اهتمامه الرئيسى منصباً على شرور الديكتاتورية الشيوعية وعلى سقوط روباشوف الأخلاق ؛ فهو الذى أيد الثورة أصلاً بدافع من أكثر الأسباب نبلاً يدرك أخيراً كم هو خطير أن يتبع المبدأ القائل : إن الهدف يبرر الوسيلة ! لكنه لم يدرك ذلك إلا وهو فى انتظار تنفيذ الحكم بعد أن يستعرض شريط حياته أمام مخيلته . يقول الناقد جون جاسنر : إن كنجزلى ربما كان قد تذكر عبارة قالها بطله المحبب « توماس جيفرسون » : « يقال أحياناً : إن الرجل لا يستطيع أن يثق بحكمه هو نفسه : فهل يمكن إذن أن يثق فى حكم الآخرين ؟ » .

كانت « ظلام فى الظهيرة » عملاً مسرحياً فذاً ، واحتجاجاً فنياً متوقداً ؛ ومع هذا فقد أثبتت المسرحية بالنسبة لكل مهارات كنجزلى المسرحية ولكل معتقداته الليبرالية – أنها أقرب إلى الصناعة منها إلى الإلهام ، وأكثر ميلودرامية منها تراجيدية ، وأكثر ميلاً إلى الاتهام والإدانة المباشرة منها إلى الكشف الفكرى والتحليل السيكلوجى ؛ لذلك كانت المسرحية التى أعدها كنجزلى شبكة من المشاهد القصيرة التى تحدث فى الماضى والحاضر . سارت على نمط رواية كوستلر فى معالجة أزمة روباشوف الوجدانية وندمه . لكن نفور كنجزلى الواضح من أن يطور إلى درجة كافية عملية تعذيب روباشوف – أدى إلى افتقاد عمق الرواية وهى عملية التعذيب التى أدت إلى الاعتراف الزائف الذى يحمى مصالح الأمن السوفييتى والثورة العمالية . هذا بالإضافة إلى أن الذكريات المؤلمة قد مزقت شخصية البطل التى رسمها كنجزلى إلى حد كبير ، مما جعل البطل يبدو ضحية سلبية لا حول لها ولا قوة ؛ ومن ثم ضاع من المسرحية نبضها الدرامى الأساس لعدم اشتعال الصراع الدرامى الكافى لاستمرار حيوتها .

كان سيدنى كنجزلى ملتزماً بصراعات عصره التى حاول جاداً أن يبلورها فى مسرحياته سواء على المستوى الاجتماعى أو الاقتصادى أو السياسى ، لكنه بذل أقصى ما فى وسعه فى الوقت نفسه لكى يتفادى من الأخطاء التى يقع فيها كتاب المسرحية الاجتماعية أو السياسية ، وهى الأخطاء التى تدفعهم إلى التعبير المباشر والنغمة المرتفعة والخطابة الطنانة ! اعتمد كنجزلى على الكشف عن مكامن الكبرياء الزائف الذى يعتبره أصل كل الشرور الاجتماعية والمفاسد السياسية . هذا الكبرياء غير مرتبط بمجتمع معين أو زمن محدد ، لكنه مع الثغرات التى تنبع من الضعف البشرى يمكن أن يجلب من الويلات والمآسى مالا يمكن تصوره . من هنا كانت القيمة الإنسانية التى يتمتع بها مسرح سيدنى كنجزلى .

٧٤ جيمس فينيمور كوبر
(١٧٨٩ - ١٨٥١)

74 James Fenimore Cooper

جيمس فينيمور كوبر اول أديب أنجبته أمريكا يحوز شهرة عالمية فى وقت كان فيه أدباء أوروبا يحتلون الصفوف الأولى للأدب العالمى ، كان مضمون رواياته محلياً بمعنى الكلمة بحيث دار حول الرواد الأمريكيين الأوائل والآباء المؤسسين الذين سعوا وراء كشف كل حدود جديدة . كان كوبر نفسه أحد هؤلاء الرواد الذين اشتغلوا بالزراعة والصيد والقنص والمغامرة . وإذا كان النقاد يعتبرون رواياته تسجيلاً لخبراته الشخصية فى هذا المضمار ، ومرآة للعصر الذى عاشه - فإنها ما زالت روايات بالمفهوم الفنى للاصطلاح لما تحتويه من أحداث وشخصيات وحوار وخيال . أما من ناحية المضمون الفكرى فهى تبلور أهم سمات الشخصية الأمريكية التى تتمثل فى الاعتماد المطلق على النفس فى مواجهة البيئة ومحاولة ترويضها وإخضاعها لمتطلباته ؛ كما اهتم كوبر أيضاً بنقد مظاهر المجتمع المعاصر من خلال الشخصيات التى قدمها ، ولم يعبأ بإثارة غضب القراء عليه من جراء هجومه عليهم ! وبالفعل شن عليه معظم الكتاب الصحفيين هجوماً عارماً ، لكن هذا لم يغض من شأنه ، بل أثار نوعاً من الجدل الفكرى كان بمثابة أول معركة أدبية يعرفها الأمريكيون . كانت رواياته نقداً متصلاً للحياة الأمريكية المعاصرة ، لكنه فشل فى أن يجعل من شذراته ولمحاته الانتقادية فلسفة اجتماعية متسقة تلقى الضوء على طريق المستقبل الذى يشقه المجتمع ، لذلك ظلت مكانته فى تراث الفكر الأمريكى منحصرة فى الرواية الاجتماعية الواقعية .

ولد جيمس فينيمور كوبر فى نيوجيرسى ، وبعد عام من ولادته انتقلت أسرته إلى بيت كبير فى وسط نيويورك اشتراه أبوه على بحيرة أوتسيجو حيث قضى كوبر صباه ، وحيث تعلم حب الطبيعة البرية والطموح لاكتشاف الحدود الجديدة ، لم يشعر كوبر بالوئام وسط سكان منطقته ، بل كان يهرب منهم إلى أحضان الطبيعة . كان التناقض واضحاً فى ذهنه بين المجتمع الزاخر بالرياء والنفاق والكذب والخداع والضعة وبين

الطبيعة بكل بهائها وانطلاقها وجلالها وحيويتها وتجددها ، لذلك آمن أن الخلاص الحقيق للإنسان لن يوجد فى المجتمعات التى اصطنعها لكى يعيش فيها ، بل بين أحضان الطبيعة البرية البريئة من كل تعقيد أو رواسب ! وقد شكلت هذه الفكرة معظم مضامين رواياته فيما بعد ؛ لذلك كانت شخصيات الهنود عنده محاطة بهالات من الكبرياء والتقدير ، فهى عنده أقرب إلى عناصر الطبيعة من البيض الذين وقعوا تحت ضغوط المجتمع .

تلقى كوبر تعليمه فى ألبانى وفى ييل ، ثم عمل على سفن البحرية التجارية ، وخدم لمدة ثلاث سنوات كبحار فى الأسطول الأمريكي الذى كان يعمل فى منطقة البحيرات الكبرى ، لكنه عاد للعيش فى مزرعة الأسرة فى نيويورك ، ثم غادرها إلى باريس حيث اتصل شخصياً بمعالم الحضارة الأوربية التى أثرت فى خبرته وثقافته . وبذلك ضرب المثل لمعظم الكتاب والمفكرين الذين جاءوا بعده ؛ لكى يُطلوا على الحضارة الأم ؛ وأصبح الحج إلى أوربا من الشروط التى يفضل أن تتوافر فى كل الأدباء والمثقفين فى أمريكا . عاد كوبر من باريس عام ١٨٣٣ حيث عاش مرة أخرى فى مزرعة الأسرة إلى أن مات عام ١٨٥١ .

نشر كوبر أول رواية له عام ١٨٢٠ ، لكنه لم يشتهر إلا بروايته التى نشرها فى العام التالى بعنوان «الجاسوس» ، وجذب بها انتباه جمهور عريض من القراء الذين أعجبوا بأحداثها وشخصياتها ؛ مما جعل كوبر يكرس حياته كلها لحرفة الأدب . فى عام ١٨٢٣ نشر رواية «الرواد» التى بدأ بها مجموعته الروائية التى عرفت باسم «قصص تخزين الجلود» والتى أصبح كوبر يعرف بها فى الرواية العالمية . لم تكن رواية «الرواد» الأولى فى السلسلة ، بل كانت الرابعة ؛ ولذلك جاء تسلسل الروايات طبقاً للأحداث كالآتى :

«صائد الغزال» ١٨٤١ ، و«آخر الموهيكان ١٨٢٦ ، و«مكتشف الممر» ١٨٤٠ ، و«الرواد» ثم «البرارى» ١٨٢٧ .

كتب فى أثناء السلسلة روايات أخرى مثل «البحار» التى حازت شهرة شعبية هائلة فى ذلك الوقت وفيها أظهر براعته فى إيراد التفاصيل الدقيقة الخاصة بالحياة على ظهر السفن ، وهى من خبراته الشخصية فى الحياة . ويبدو أن هيرمان ميلفيل تأثر بالأسلوب نفسه فى رواياته التى اتخذت مضمونها من حياة البحر مثل «موبى ديك» . برز اهتمام كوبر بالبحر فى كتابه «تاريخ أسطول الولايات المتحدة» . لكن الروايات التى كتبها كوبر فى أخريات حياته كانت فاقدة للروح والحيوية ، ولم يعد يهتم بها الآن سوى بعض الأكاد يميين المتخصصين فى تاريخ الرواية الأمريكية .

كان كوبر متمتعاً ببصيرة نافذة ؛ فعلى الرغم من حماسه الشديد لوطنه استطاع أن يرى كل المثالب التى تعتور المجتمع الأمريكى وخاصة مجتمع المهاجرين الهولنديين الذين استقروا فى أواسط نيويورك ، وعاشوا حياة أقرب إلى أسلوب العصور الوسطى المظلمة فى أوربا : فكتب ثلاثية روائية حول هذا المضمون بعنوان «كتاب سيرة ليتل بيج» هاجم فيها العادات الأمريكية ، ونظم السياسة والجمارك وجشع التجار والفلاحين . ومن العجيب أن كوبر جمع بين الواقعية والرومانسية فى آن واحد : تجلت الواقعية فى تسجيله الفوتوغرافى ونقده الاجتماعى على حين نلاحظ الخصائص الرومانسية التى تمجد الإنسان الذى يعيش بين أحضان الطبيعة وقد تمثلت سواء فى شخصية الهندى الأحمر أو الكشاف الأبيض اللذين عاشا معاً فى صداقة نقية تحيط بها البرية من كل جانب .

وربما كانت الفترة التي قضاها في أوربا وخاصة في باريس قد دفعت به إلى المقارنة بين المجتمع الأوربي والحياة في أمريكا مما جعله ينقم عليها لتخلفها الفكرى والحضارى . كان هذا شأن معظم المثقفين والكتاب الأمريكيين الذين زاروا القارة الأوربية : بعضهم عاد إلى أمريكا وكله نقمة عليها ، وبعضهم رجع مصاباً بعقد النقص ، وندر الذى رجع إلى وطنه ولم يهتز نفسياً بطريقة ما . لم يقتصر كوبر على التعبير عن نقمته فى رواياته ، بل كتب من المقالات والدراسات ما عبر فيه عن عدم اقتناعه بما يجرى فى المجتمع الأمريكى الناشئ ؛ لذلك فهى تكمل رواياته الزاخرة بالشخصيات السيئة والشريرة المستمدة من الواقع المعاش أصلاً .

أما من الناحية الفنية فكانت رواياته تفتقر إلى الأسلوب السلس وخاصة فيما يتصل بتصوير الشخصيات . كانت شخصياته النسائية عبارة عن أشباح باهتة أو نسخ مكررة فى كل رواياته ، أما السرد الروائى عنده فكان يتردد بين النثر المتحجر الذى يتظاهر باتساع الأفق وامتلاك ناصية اللغة ، وبين المحسنات البديعية التى تصل إلى حد الزخارف المبالغ فيها ، لكن هذا لا ينفى أنه استطاع خلق بعض الشخصيات التى أصبحت من ملامح الرواية الأمريكية مثل شخصية ناتى بامبو التى أحاطها بهالات أسطورية من القـوة والشجاعة والتحمل والإصرار والنبل والحكمة . عاش ناتى بامبو بعيداً عن المجتمع قريباً من الحدود النائية ، كان وحيداً لم يتزوج ومحاطاً بقبائل الهنود ، لم يعرف سوى الطبيعة مسكناً له ، فعاش متنقلاً بين أحضانها من نهر هدسون إلى الغرب الأوسط . كانت الشخصيات المحيطة به تتمتع بالصفات والخصائص نفسها تقريباً .

وعلى الرغم من أن كوبر حاول تقليد وولتر سكوت ، ومن أن أفكاره كانت مباشرة وسطحية فى بعض الأحيان – فإنه كان بارعاً فى وصف المناظر الطبيعية ، وانعكس هذا من ثم على شخصياته بذلك كان أول روائى يجسد الطبيعة الأمريكية فى رواياته ، كما كان متمكناً من خلق حبكة منطقية لأحداثه ومواقفه . ومازالت رواياته تلقى رواجاً حتى الآن ، وخاصة بين الصبية والشباب الذين يغرمون بقراءة قصص المغامرات الزاخرة بالبطولة والشجاعة والإقدام . وبالطبع فإن هذا المصير الذى وصلت إليه روايات كوبر لايرضى صاحبها الذى أراد أن يخاطب بها القراء الناضجين لما تحتوى عليه من نقد اجتماعى جاد للحياة الأمريكية ، لكن فشله فى تحويل نقده إلى فلسفة اجتماعية متكاملة منعه من ممارسة تأثيره الفكرى على الأجيال المتتابعة من القراء فى أمريكا ، ولم يتبق منه سوى الحبكة الروائية المثيرة ، والشخصيات الرومانسية ، والصور و (اللوحات) التى تمثل المجتمع الأمريكى فى بداية تأسيسه .

لكن مع كل الهفوات الفنية والفكرية التى ألصقها النقاد والدارسون بكوبر – فإن دوره الريادى فى مجال الرواية الأمريكية لا يمكن إنكاره ، يكفى أنه كان يكتب وليس أمامه سوى النماذج الأوربية من الرواية لتقليدها ، ومع ذلك فقد أصر على أن يستقى مضمونه من البيئة الأمريكية المحلية بحثاً عن الأصالة فى الفكر والفن . لم يمنعه مضمونه المحلى من الوصول إلى المجال العالمى ، واستطاع بذلك أن يجمع بين الريادة والمحلية والعالمية ، ومهد بذلك الطريق لجيل الروائيين الذين أتوا من بعده من أمثال هوثورن وميلفيل ومارك توين وإدجار آلان بو ووليام دين هاولز وغيرهم من الذين أرسوا تقاليد الرواية الأمريكية .

٧٥ جورج س. كوفمان — 75 George S. Kaufman

(١٨٨٩ - ١٩٦١)

جورج س. كوفمان من الكتاب المسرحيين الذين أثبتوا عملياً أن المسرح عمل جماعى لا يقتصر النهوض به على فرد أو عنصر واحد ، كتب كل مسرحياته – باستثناء واحدة فقط – بالاشتراك مع معاصريه من الكتاب أو المخرجين ، ولم يجد فى هذا أى عيب لإيمانه أنه كلما تعددت الآراء والأفكار والاقتراحات ساعد هذا العمل المسرحى على الظهور فى أفضل صوره نضجاً وأصالة : فالمسرح حياة متكاملة تكثِّف وتبلور الحياة التى يعيشها المجتمع ككل ، من هنا نشأت الوظيفة الاجتماعية للمسرح عند كوفمان الذى يوجه كل سياطه الساخرة النارية إلى مظاهر الغباء وضيق الأفق ، بل إن هذه السخرية تتحول فى أحيان كثيرة إلى تهكم مرير صاحب من الذين يظنون فى أنفسهم أنهم محور الكون على حين أنهم لا فى العير ولا فى النفير ! وكانت لغة كوفمان الموفقة فى اختبارها للألفاظ والجمل سبباً فى الأثر المحكم الذى اعتمدت عليه الكوميديا فى توصيل التهكم والسخرية والتعرية إلى الجمهور.

ولد جورج س. كوفمان فى مدينة كولومبيا بولاية بنسيلفانيا ، بدأ حياته العملية بالاشتغال بالصحافة ، وكان له عمود ثابت فى الصحيفة أو المجلة التى يعمل فيها ، ينقد فيه أوجه القصور التى يراها فى المجتمع المعاصر. ذاعت شهرته بعموده اليومى فى جريدة «واشنطن ميل» ثم فى «نيويورك وولد» و «نيويورك تربيون» التى اشتغل فيها لأول مرة ناقداً مسرحياً للعروض التى تقدم على مسارح برودواى بصفة خاصة. وعندما أقبل القراء على مقالاته النقدية إختطفته جريدة «نيويورك تايمز» لكى يستأنف العمل الناجح نفسه ، من هنا بدأت خبرته العملية بالمسرح ، وهى الخبرة التى جعلته ينظر إليه من الناحية الصحفية الجماعية ، وليس من الناحية الأدبية الجمالية فقط. لذلك فإن تقييم إنتاج كوفمان فى مجال المسرح لابد أن يشمل عصره كله بحكم ارتباطاته الوثيقة بكل القائمين على المسرح من مخرجين ومؤلفين ومنتجين وممثلين شاركهم فى العمل. كان كوفمان ظاهرة مسرحية

أكثر منه كاتباً فريداً له مميزاته الخاصة ؛ فقد اشترك فى التأليف والإخراج والإنتاج والتمثيل .

كانت المسرحية الفريدة التى كتبها كوفمان بمفرده هى «رجل الزبد والبيض» ١٩٢٥ التى سخر فيها من المواقف التى اختبرها بنفسه فى مهنته كصحفى . أما ما عدا هذه المسرحية فقد كان تأليفه للمسرحيات الأخرى بالاشتراك مع آخرين من أشهرهم مارك كونللى الذى كتب معه أنجح مسرحياته ، ثم موس هارت ، ورنج لاردنر ، وإدنا فيربر ، وكاثرين دايتون ، ونانلى جونسون ، ولوين ماكجارث ، وهوارد تيشمان وغيرهم .

وقد عرف عن كوفمان أنه «جراح المسرحية» : بمعنى أنه يجرى عليها العمليات التى تجعلها تتخلص من النتوءات والأورام والزوائد مع إضافة اللمسات التى تكفل لها النجاح الجماهيرى . ويبدو أن مهمة المؤلف الذى كان يشاركه فى كتابة المسرحية قد تركزت فى تقديم المضمون أو الفكرة أو المحتوى ، أما الصياغة فقد كانت الميدان الذى لا يجارى فيه كوفمان أحد

إشترك كوفمان وكونللى فى كتابة مسرحية «دولسى» ١٩٢١ التى تزخر بالسخرية من نمط المرأة التى لا تستخدم فى حديثها سوى القوالب المتأنقة والألفاظ التى تنطقها كالببغاء بدون وعى أو فهم ، فهى تدعى المعرفة والثقافة والخبرة ، ولكن الغباء المتأصل فيها أوشك أن يقضى على صفقة عمل ناجحة لزوجها . ومع ذلك فمجهوداتها الغبية تنتهى نهاية سعيدة وناجحة : فالكوميديا توحى بأن الحظ السعيد يمكن أن يكون رفيق الغباء والعكس صحيح ! هذا بالطبع من سخريات الزمن الذى يوزع النجاح والفشل على البشر بمقاييس يصعب عليهم إدراكها !

فى عام ١٩٢٢ كتب كوفمان وكونللى مسرحية «السيدات» ١٩٢٢ الزاخرة بالكوميديا النابعة من الحياة الأسرية فى أمريكا . وفى العام نفسه قدّما «ميرتون رجل السينما» التى تسخر بمنتهى القسوة والعنف من هوليوود . وقد قام كوفمان بدور ناجح فى هذه المسرحية . أما فى عام ١٩٢٤ فقد اقتبس كوفمان وكونللى كوميديا ألمانية لبول آبل أطلقا عليها عنوان «شحاذ على ظهر حصان» وسخرا فيها من المشروعات التجارية الضخمة التى تفرض نفسها على القيم الفنية والأدبية فى المجتمع من خلال شخصية الموسيقى المفلس نيل ماكراى الذى يقع تحت إغراء التقدم لطلب يد جلاديس كادى الفتاة الثرية . وعندما يتسلل النوم إلى جفونه يحلم بكل النتائج الرهيبة المترتبة على مثل هذا الزواج ، ويرى نفسه جالساً فى مصنع كادى وهو يعمل بين العمال مثل الآلة الصماء . فيكتشف الغباء وضيق الأفق فيما يسمونه بكفاية العمل والإنتاج . يستمر الحلم ويبلغ اليأس به منتهاه فيقتل عائلة كادى عن بكرة أبيها ، يقدم إلى المحاكمة ، ويحكم عليه بالحبس الانفرادى فى زنزانة ، فيمضى الوقت فى كتابة القصائد الغنائية التى لا معنى لها ، ويطلق سراحه أخيراً عندما يستيقظ من الحلم ، ويتخلص فعلاً من خطبته لجلاديس كادى !

من أشهر المسرحيات التى كتبها كوفمان مع موس هارت «مرة فى العمر» ١٩٣٠ التى يسخر فيها مرة أخرى من هوليوود وأحلامها الكاذبة . ومسرحية «إنك لا تستطيع أن تأخذها معك» ١٩٣٦ التى فازت بجائزة بوليتزر ، والتى تدور حول شخصية الجد فاندرهوف الأوتوقراطى المستبد اللطيف الذى يجلس على رأس عائلة غريبة الأطوار لكن سعيدة الأحوال ؛ فهى عائلة تعيش فى قلب مدينة نيويورك داخل قبو تمارس فيه كتابة

المسرحيات ، ورقصات الباليه ، وطبع المنشورات الفوضوية على سبيل التمرين . يحدث أن تخطب أليس الفتاة التقليدية الفريدة فى العائلة إلى ابن رئيسها تونى كيربى ، ويدور الصراع والصدام بين عائلة كيربى المادية الجافة وعائلة فاندرهوف الحالمة المجنونة ، وتوشك الأمور أن تفسد الجو الرومانسى السائد فى المسرحية ، لكن سرعان ما يتدخل الجد فاندرهوف ، لكى تعود الأمور إلى مجاريها !

فى عام **١٩٣٩** كتب كوفمان وهارت مسرحية « الرجل الذى حل وقت العشاء » وهى من كوميديا السلوك : فالشخصية الرئيسة شيريدان وايتسايد ضيف على إحدى عائلات الغرب الأوسط الأمريكى التى تكرم وفادته لعدة أسابيع فى بيتها بعد أن أصيب فى حادث أقعده عن الحركة ، لكنه يدعو أصدقاء له من المشاهير والشواذ لكى يزوروه فى البيت . لا يكتفى بهذا ، بل يتدخل فى شئون العائلة ، ويصب لعناته على كل فرد فى المدينة ، كان يتصرف كما لو كان قد امتلك البيت بمن فيه ! وعندما يتم شفاؤه ولا يجد مناصاً من أن يرحل يفتعل حادثاً يكسر فيه ساقه مرة أخرى !

كانت معظم المسرحيات التى كتبها كوفمان مع إيدنا فيربر قائمة على قصصها ورواياتها . من أشهرها « العشاء فى الثامنة » **١٩٣٢** التى تعرى الطبقة الأرستقراطية من خلال شخصية ميليسنت جوردان الذى يقيم حفل عشاء لآل فيرنكليف البريطانيين المبجلين القادمين فى زيارة للولايات المتحدة ، لكن يحدث أن تقع مصيبة لكل الضيوف المدعوين ، مما يمنعهم من حضور العشاء . ومع ذلك يستمر العشاء باستحضارُ ضيفين بديلين . يقول الناقد إدموند جاجى : إن هدف المؤلفين يكمن فى تعرية حب المظاهر والاستمتاع بها فى ذاتها كإحدى صفات الطبقة الأرستقراطية التى تقيم العشاء لا من أجل الاستمتاع به ، ولكن من أجل تبادل مواقف النفاق الاجتماعى والأحاديث الكاذبة .

أما مع مورى ريسكايند فقد كتب كوفمان مسرحية « إنى أتغنى بك » **١٩٣٢** ، وفيها يسخران من الأساليب السياسية السائدة فى أمريكا ، وقد فازت بجائزة بوليتزر . استمر كوفمان على هذا المنوال مع مؤلفين آخرين . ولكن على الرغم من عدم انفراده بالتأليف فإنه ترك بصماته واضحة على الشخصيات والمواقف ، وخاصة فيما يتصل بالأسلوب الساخر الذى ينفذ إلى أعماق المجتمع المعاصر . ويبدو أن العمل الصحفى قد أثر على كوفمان بحيث تغلغل فى أسلوب كتاباته المسرحية التى بادرت إلى معالجة موضوعات الساعة وقضايا العصر ، لذلك كان مسرحه ينتمى إلى الصحافة الأدبية أو الأدب الصحفى أكثر من ارتباطه بالأدب كتراث فنى قومى قائم بذاته .

76 Jack Kerouac

٧٦ جاك كيرواك

(١٩٢٢ - ....)

جاك كيرواك من الروائيين الفوضويين الذين تزعموا مبادئ «حركة الضربة» أو الحركة الفوضوية التى عبروا عنها فى أعمالهم، كما اتخذوا منها أسلوباً لحياتهم. وقد اتهمهم الناس بالانحلال والتفسخ لرفضهم كل القيم التى تعارفوا عليها. كان فى هذا الاتهام جزء كبير من الصحة؛ لأن حياتهم كانت زاخرة بعقاقير الهلوسة، والمشروبات الكحولية، والممارسة الجنسية الحرة، وموسيقى الجاز المجنونة، وسباق العربات المحمومة. كانت حركتهم بمثابة إنتفاضة سلبية لم تحاول البحث عن حلول إيجابية تقدم القيم البديلة التى تضمن استمرار التطوير الحضارى وتجنبه للنكسات التى أدت إليها القيم القديمة؛ من هنا كان النفور الذى قوبلت به حركتهم. أرادوا أن تتحول الحياة إلى هدف فى ذاتها بحيث يستمتع الإنسان بما يحلو له من ملذات مهما تعارضت هى والقيم الاجتماعية المألوفة! بدأت هذه الحركة بديوان «عواء» للشاعر ألن جنزبرج ١٩٥٦، ورواية «على الطريق» لجاك كيرواك عام ١٩٥٧. والحركة فى مجملها حركة اجتماعية أكثر منها أدبية، ولذلك لم تحتل مساحة عريضة على خريطة الأدب الأمريكى.

ولد جاك كيرواك فى مدينة لويل بولاية ماساتشوستس. بدأ محاولاته فى الشعر والرواية منذ صدر شبابه، لكنه لم يُعترف به إلا بعد أن أصدر روايته «على الطريق» التى اعتبرها النقاد نمطاً جديداً فى الرواية الأمريكية المعاصرة وإن كانوا لم يتحمسوا لها كثيراً. كتبها بأسلوب أسماه النثر التلقائى الذى يماثل الأبيات الشعرية الطويلة المرسلة التى أغرم بها معظم شعراء الحركة. وقد قوبل بنفس النقد العنيف الذى قوبلت به القصائد؛ لإفتقاره إلى القوة التنظيمية التى تؤدى إلى الشكل الفنى المميز. أما عن المضمون الفكرى فكان يدعو صراحة إلى تمجيد كل الجوانب اللاأخلاقية فى شخصياته التى عاشت بحثاً عن النشوة القادمة التى ربما حصلت عليها من الخمر أو المخدر أو الجنس أو موسيقى الجاز أو رحلة فى عربة مسرعة مجنونة؛ فالهدف النهائى لها يكمن فى الحصول على الإشباع

بأية وسيلة من الوسائل .

والإشباع فى نظرها ليس مادياً أو حسياً ، أو جنسياً فقط لكنه روحى وفكرى ونفسى أيضاً . تبحث الشخصيات عما يشبه التجلى الصوفى الذى ينتقل بها من العالم المادى المحدود إلى آفاق النفس اللامتناهية ، وتستعين على ذلك بالوسائل التى سبق ذكرها . عبر كيرواك عن هذا الجانب الروحى فى روايته «شحاذو الدراما» ١٩٦٠ . والدراما بمفهوم البوذيين هى الحقيقة : فشخصيات الرواية تبحث عن الدراما أو الحقيقة لعلها تعثر على معنى وجودها فى هذا الكون . ولعل افتقار روايات كيرواك إلى الشكل الفنى المتميز يرجع إلى أنها تقترب من منهج السيرة الذاتية ، فقد عاش كيرواك نوع الحياة التى سجلها فى رواياته نفسه ، ويبدو أن هدفه الأساس كان تقديم معتقداته فى قالب روائى يغرى بالقراءة بأسلوب أفضل من البحث الدراسى الجاف ؛ ولذلك لم تكن الرواية وسيلته الفريدة لتوصيل أفكاره إلى الجمهور ، بل عقد الندوات والاجتماعات العامة التى خطب فيها ، وقرأ المخطوطات أمام الحاضرين ، وناقش معهم معنى حركته الضاربة وأصولها الفوضوية .

من أعماله : «البلدة والمدينة» ١٩٥٠ ، و«الساكنون تحت الأرض» ١٩٥٨ ، و«دكتور ساكس» ١٩٥٩ ، وديوان شعر بعنوان «أغانى مدينة ميكسكو الحزينة» فى العام نفسه ، ثم «تريستيسا» ١٩٦٠ . وهى لا تحمل البصمات الرافضة لقيم المجتمع المعاصر كما نجد «الساكنون تحت الأرض» بالإضافة إلى «على الطريق» و«شحاذو الدراما» .

من الواضح أن كيرواك يستخدم خبراته منذ طفولته المبكرة فى مدينة لويل حتى اللحظة الراهنة ، لكى يبلورها فى أعماله ؛ لذلك تبدو رواياته تجسيداً لحياته الشخصية مع محاولة للإطلال على الظروف الاجتماعية التى عاصرتها وتفاعلتا معاً ، لكن اهتمامه المبالغ فيه بتفاصيل حياته الدقيقة كان عبئاً على بناء رواياته ناء به ، وأصابه بكثير من الزوائد والنتوءات والمواقف التى لا لزوم لها ؛ لذلك حكم عليه النقاد بفقدانه للوعى الفنى بالشكل الروائى . وتعد رواياته بمثابة صور مفصلة ومطولة للأشخاص الذين كانت لهم أهمية خاصة فى حياته ، أو ملامح من روايات الشطار ذات الأحداث العابرة والعارضة ، أو خبرات شخصية تتوالى الواحدة بعد الأخرى ؛ من هنا كانت روايته «على الطريق» تعتمد فى شكلها على تتابع المغامرات الذى يميز روايات الشطار : فالعمود الفقرى المشكل لأحداثها يرتبط برحلات الأوتوستوب التى يقوم بها البطل عبر البلاد بدون هدف محدد ، أو بقيادته للعربات بسرعات مجنونة من نيوأورليانز إلى نيويورك إلى دينفر إلى سان فرانسيسكو بدون هدف محدد أيضاً ، لذلك يبدو بناء الرواية بدون هدف أيضاً بحكم افتقاده الشكل المميز ، فليس هناك من الأسباب المنطقية ما يبرر أحداث الرواية . والمحصلة النهائية وجود مجموعة من البشر داخل دوامة متغيرة من الفوضى ، وبدون أى ارتباط بمكان أو بشخص : فالشخصيات تبحث عن الإحساس الجديد حيثما وجد ؛ لكن جهودها لا توفق فى أغلب الأحيان ، بل تنتهى إلى الفشل والإحباط على أساس أن المجتمع المحيط بها لم يعد لديه أى جديد يمكن الوصول إليه .

فى رواية «الساكنون تحت الأرض» يبتعد كيرواك بعض الشىء عن منهج روايات الشطار بحلقاته المتتابعة والمنفصلة فى الوقت نفسه . اهتم كيرواك بالتركيز والتكثيف إلى حد ما ، لأن البناء ينهض على المحاولة المستمرة بين

رجل وامرأة للوصول إلى علاقة جنسية مستقرة بينهما . وقد أضافت وحدة الخلفية الوصفية مزيداً من التماسك إلى البناء ، فلم تخرج الأحداث عن نطاق شاطئ سان فرانسيسكو الشمالى ، مما جعل إحساس القارئ بالمواقف حادا ومكثفاً . لم تتنقل الأحداث من مكان لآخر بدون هدف ؛ كما حدث فى « على الطريق » ، بل ارتبطت بالمكان وبكل الدلالات والمعانى التى يوحى بها ، ويعكسها على الشخصيات والمواقف .

فى رواية « شحاذو الدراما » أو « الباحثون عن الحقيقة » يعالج كيرواك مضمون الروايتين السابقتين نفسه بالجو النفسى نفسه ، ولكن مع تنويعات أخرى : فهناك الرحلات التى تقوم بها الشخصيات بين جبال كاليفورنيا وبطول الشمال الغربى لشاطئ الباسيفيكى . وتشبه شخصية البطل (جافى) معظم شخصيات كيرواك التى تجسد أفكاره الفوضوية المضادة للقيم الاجتماعية المعاصرة : يقول بعض النقاد : إنه إستمد شخصية بطله من شخصية الشاعر المعاصر جارى سنايدر الذى يعد من أهم شعراء الحركة الفوضوية نفسها .

يقول النقاد : إن ظهور كيرواك مع أعضاء هذه الحركة الفوضوية كان نتيجة طبيعية للحضارة التكنولوجية المعقدة التى بلغها عالمنا المعاصر ، مثلها فى ذلك مثل الحركة الرومانسية التى ظهرت فى أعقاب الثورة الصناعية فى منتصف القرن الماضى ، فقد سد عصرنا الميكانيكى الإلكترونى كل المنافذ فى وجه الإنسان الذى لم يعد يملك سوى الرفض ؛ ليحقق به وجوده السلبى ؛ فالإنسان مهما بلغ من القوة المادية والميكانيكية فلن يستغنى أبداً عن الحب والتعاطف والعذوبة والتناغم مع نفسه ومع الآخرين . وفى الواقع فإن رفض كيرواك للمجتمع المعاصر رفض ظاهرى فقط بدليل أنه يستخدم ابتكاراته الميكانيكية فى رواية « على الطريق » يجد البطل متعته فى انطلاقه المجنون بالعربة المسرعة بين أرجاء البلاد ، أما بحثه عن البراءة والصفاء والبدائية فليس بشىء جديد على تراث الأدب الأمريكى ، فقد وجدنا هذه الملامح راسخة فى فلسفة إيمرسون وثورو . وربما كان الشىء الوحيد الذى أضافته هذه الحركة الفوضوية تكمن فى العنف الذى قد يحمل داخله عناصر السادية والماسوشية ، لكن ما يخفف من غلواء العنف اعتناقهم لمبادئ البوذية التى تميل إلى التأمل الصوفى والتجلى الروحى الهادئ .

يرى كيرواك أنه ليس للإنسان عدو ، على وجه الأرض سوى نفسه . فهو دائم البحث عن أى شىء يمكن أن يدمر به نفسه ، وليست حضارته المادية الميكانيكية سوى أكبر دليل على ذلك ، ومع ذلك لا يناقض كيرواك بين الطبيعة الريفية البريئة وبين الحياة المدنية المعقدة ، فهو يرى أن الأخيرة كانت نتيجة طبيعية للأولى . وما يجب أن يفعله الإنسان الآن هو أن يحقق ذاته بالأسلوب الذى يراه ملائماً لنفسه ، سواء كان وجوده على مستوى الحياة البدائية البريئة أو على مستوى الحياة الحضارية المعقدة ، بذلك تكون فلسفة كيرواك مزيجاً غريباً من مواجهة الحقائق والهروب منها فى الوقت نفسه ، هذا التناقض الفوضوى منع فلسفة كيرواك من الحصول على ملامح محددة متبلورة ، وأثر من ثم على الأشكال الفنية لرواياته ؛ مما جعلها تنتمى إلى مجال الدراسات الاجتماعية أكثر من انتمائها إلى إنجازات الأدب الأمريكى .

٧٧ رنج لاردنر — 77 Ring Lardner

(١٨٨٥ - ١٩٣٣)

رنج لاردنر من كتاب القصة القصيرة الذين جمعوا بين الهزل والجدية فى آن واحد . كانت السخرية سلاحه الحاد الذى استخدمه فى تعرية حقائق المجتمع وخاصة مجتمع الرياضيين الذى عرفه عن كثب عندما عمل مراسلا رياضيا فى عدة صحف ومجلات ، وهو مجتمع لم يتعرض له كثير من القصصيين الذين ينتمون بطبيعتهم إلى المجالات الفكرية البعيدة عن ميادين الرياضة ، أما لاردنر فقد استخدم خبرته الصحفية فى مجال الرياضة لتجسيد هذا العالم وتقديم شخصيات غير تقليدية لم يعرفها القراء من قبل : فالرياضيون ليسوا بالبساطة والانطلاق والبراءة التى عرفوا بها ، بل هم قوم معقدون بؤساء ، محبون للمظاهر ، لاهثون وراء المكاسب المادية . أراد لاردنر القول بأن المجال الرياضى عبارة عن جزء من نسيج المجتمع ، ولا يعقل أن يكون الكل مريضا على حين يتمتع الجزء بالصحة والعافية والحيوية ! انقسم قراء لاردنر إلى فريقين : فريق يقرأ قصصه للضحك على المواقف الكوميدية المتتابعة والشخصيات الفكاهية التى لم يألفها من قبل ، وفريق ينفذ فكره إلى ما بين السطور ، وما خلف المواقف ؛ ليكتشف نظرة متشائمة تعتبر المجتمع كله مصحة للأمراض العقلية ! فالكوميديا هى الوجهة البراقة التى يغلف بها لاردنر سخريته القائمة من المصير المظلم الذى يتربص بالمجتمع !

ولد رنج لاردنر بمدينة نايلز بولاية ميشيجان ، وتلقى تعليمه فى شيكاغو . بدأ حياته العملية مراسلا رياضيا لعدة صحف فى إنديانا وشيكاغو حتى وصل إلى منصب رئيس تحرير لبعض المجلات الرياضية فى بوسطن وشيكاغو . ومنذ عام ١٩١٩ أصبح من أشهر الصحفيين الأمريكيين فى هذا المجال ، وتنقل بين مختلف الولايات قبل أن يستقر أخيرا فى نيويورك . وبالرغم من الشهرة العريضة التى حققها فقد أدرك أن مواهبه فى الكتابة أكبر وأضخم من مجرد النقد الرياضى ، فنشر عام ١٩١٥ كتابا نادرا يحتوى على أشعار غرامية بعنوان « مواويل العشاق » ، استخدمه كثير من العشاق فى كتابة خطاباتهم ، لكن شهرة لاردنر الحقيقية فى مجال الأدب بدأت

عندما نشر أول مجموعة قصص قصيرة له بعنوان «أنت تعرفني جيدا». والبطل فيها واحد — لاعب بيزبول يعد معبود الجماهير التي لاترى سوى ظاهره البراق، والقصص عبارة عن خطابات متبادلة بين الراوي جاك كيف والبطل الذي يتعرى أمامنا بجهله ولغته السوقية التي تنم عن ضحالة تفكيره وأفقه الضيق. نرى الجانب الآخر الذي لا تراه الجماهير التي تعبده، فإذا به المغرور الغبي الذي لا يعرف معنى المسئولية، البخيل المادي الأصم عند سماع أي نقد. وعندما يتكلم يقول كلاما لا معنى له، وينطق بألفاظ مبهمة على حين يظن أن الجميع آذان مصغية وعلى الرغم من روح الدعابة والمرح الطاغية على المواقف والشخصيات والحوار فإن القارئ المتفحص يصاب بإحباط ويأس عندما يكتشف حقيقة الناس الذين يؤلهم البشر اعتمادا على بعض المظاهر الخادعة!

نجحت هذه المجموعة القصصية نجاحا شعبيا ضخما؛ مما أغرى لاردنر بمواصلة نجاحه بكتابة سلسلة طويلة من القصص مستفيدا فيها من خبرته في مجال الصحافة الرياضية، لكن سرعان ما اندثرت روح المرح والفكاهة في قصصه وخاصة في سنوات عمره الأخيرة عندما بدأ صراعه المميت مع السل. تميزت قصص هذه الفترة بالجدية والصرامة في المضمون، وبالدقة والتخطيط في الشكل. وقد قوبل بالاحترام والتقدير من كتاب مختلف الاتجاهات مثل هـ. ل. منكن وإدموند ويلسون وفيرجينيا وولف، وطالما قارنوه بمارك توين وأو. هنري. لم يكتب لاردنر بدافع من موهبته التلقائية فقط، بل كان واعيا بحرفية فنه وصنعته كما رأينا في كتابه «كيف تكتب القصص القصيرة» ١٩٢٤ الذي جمع فيه عشر قصص بمقدمة ضافية وساخرة من الحيل التي يتبعها كتاب القصة القصيرة. أما القصص العشر فهي عبارة عن عينات لإبراز وجهة نظره عمليا. أراد لاردنر أن ينتزع بهذا الكتاب اعتراف النقاد بمقدرته على التحليل النقدي؛ كما انتزع اعترافهم بقدرته على كتابة القصة من قبل، لكنه كان كاتبا ساخرا أكثر منه ناقدا تحليليا.

من أعمال لاردنر التي اشتهر بها «رحلات جاليبل» ١٩١٧ التي كتبها على غرار «رحلات جاليفر» الساخرة الشهيرة، و«عاملهم بخشونة» ١٩١٨، و«فلتمتلك بيتك الذي تملكه» ١٩١٩، و«الفائز الحقيقي» ١٩١٩، و«المدينة الكبيرة» ١٩٢١، و«عش الحب وقصص أخرى» ١٩٢٤، و«حب وابتسامة» ١٩٣٣، «والأول والآخر» ١٩٣٤. كما كتب مسرحية هزلية بالاشتراك مع جورج كوفمان بعنوان «قمر يونيو» ١٩٢٩. هذه القصص كلها عبارة عن تنويعات متعددة على المضمون المفضل عند لاردنر، وهو المضمون الذي يفضح القسوة والعنف والغباء والتفاهة والسطحية والغرور والبخل والعناد... إلخ من الصفات التي أصبحت تميز الحياة اليومية دون أن يلتفت إليها أحد!

كان للاردنر قدرة خاصة على رسم الشخصية في ضربات فرشاة سريعة دون إطناب في التحليل الذي لا يحتمله هيكل القصة القصيرة. وكانت له أذن حساسة لالتقاط الألفاظ والكلمات المعبرة. وكثيرا ما كتب باللغة الدارجة أو باللهجة العامية إيمانا منه أن اللغة في القصة ليست سوى مادة خام وعلى القصصي أن يطوعها بحسب ما يرى وظيفتها الدرامية في النص. كانت الجدية الصارمة الساخرة التي سعى إليها من خلال روح الدعابة الظاهرية سببا في احترام النقاد والمفكرين والمثقفين له. فلم يقنع بإثارة ضحكات القراء على سبيل الترويح عنهم، بل أكد لهم من طرف خفي أنهم يضحكون حتى يتجنبوا البكاء بقدر الإمكان. فالحياة أكثر

خصبا وتعقيدا من أن يصور الأدب جانبا واحدا منها .

أعجب النقاد والمفكرون بالجوانب المختلفة فى قصص لاردنر ، واختار كل منهم الجانب الذى يتمشى مع عقليته وتفكيره : فمثلا نجد هـ . ل . منكن يبدى إعجابه الشديد به فى كتابه «اللغة الأمريكية» بسبب أذنه الحساسة المرهفة تجاه الخصائص الدقيقة المميزة للهجة السوقية الأمريكية التى استخدمها فى قصصه بأستاذية بارعة . هذا بالإضافة إلى أن لاردنر كان قد قرأ الطبعة الأولى من كتاب منكن وأدلى إليه باقتراحات وآراء اعتبرها منكن ثاقبة وقيمة للغاية ؛ وقام بتنفيذها بالفعل فى الطبعات التالية من الكتاب . على حين يقول صديقه سكوت فتزجيرالد : إن عظمة لاردنر تكمن فى أنه عندما سخر من الجنس البشرى فإنه سخر من نفسه أولا كأحد ضحايا هذا الجنس الملعون ، ولم يحاول أن يتعالى باتخاذ موقف الرسول القادم لإنقاذ البشرية .

اعتبر معظم النقاد أن لاردنر كان يحاول إعادة صياغة اللغة الإنجليزية التى حطم هالاتها التقليدية من خلال قصصه التى أظهرت العلاقة الوثيقة بين غباء الإنسان وعجز اللغة . وإذا كان جيمس جويس قد حاول إعادة صياغة اللغة من أعلى فإن لاردنر قام بمهمة عكسية عندما حاول تشكيلها من أسفل : من القاعدة الشعبية التى تستخدم اللغة ولا تعرف كيف ولماذا ؟ تقول فيرجينيا وولف : إنه ليس من الصدفة المحضة أن يختار لاردنر مضمونه من مجال الألعاب الرياضية ؛ فهو المجال الذى يمنحه إمكانات الانطلاق إلى كل فئات الشعب الأمريكى الذى لم يكتسب الخصائص المميزة له بعد ، ولعل الرياضة تقوم بهذه المهمة ، لكن سكوت فتزجيرالد قال : إن هذا المضمون قد حبس موهبة لاردنر من الانطلاق وراء آفاق أخرى أكثر عمقا وخصبا وثراء . لأن شخصيات هذا المجال نمطية إلى حد كبير ، ولا تحتمل بلورة النفس البشرية بكل تناقضاتها وصراعاتها ، ولكن هذا لا ينفى أن لاردنر اتخذ من عالم الرياضة مجرد قاعدة للانطلاق واحتواء الحياة فى المجتمع الأمريكى على مختلف مستوياتها ؛ من هنا كانت المكانة المميزة التى تتمتع بها قصصه القصيرة فى تراث الأدب الأمريكى .

78 Sidney Lanier

٧٨ سيدنى لانيار

(١٨٤٢ - ١٨٨١)

سيدنى لانيار أديب وفنان أمريكى له باع طويل فى الشعر ، والرواية ، والنقد ، والموسيقى ؛ لكن شهرته قامت أساسا على شعره الذى لم يحظ بعد بالاهتمام اللائق به على الرغم من النضج الفكرى والفنى الرفيع الذى تميز به . كان ثانى شاعر أمريكى يدرك أهمية الشكل الفنى وضرورته بعد ادجار آلان بو ، لم يكن يفرق بين الشكل والمضمون ، وبذلك سبق مدرسة النقد الجديد بنصف قرن تقريبا . كان يعتقد أن البحور الشعرية لم تبتكر لمجرد الزخارف اللحنية ؛ فهى تشكل جزءا عضويا من المعنى . ولعل وعيه الحاد بالأوزان والإيقاعات يرجع إلى تبحره فى علوم الموسيقى واحترافه التأليف والعزف فى الأوركسترا السيمفونى . قام بدراسات تحليلية ومقارنة بين الشعر والموسيقى محاولا إبراز العلاقة العضوية بينهما على أساس منهجى علمى ، وذلك فى كتابه « علم النظم الإنجليزى » ١٨٨٠ الذى أثبت به جدارته فى مجال الدراسات النقدية والتحليلية أيضا : أوضح أن الشكل فى كل من الشعر والموسيقى يعتمد على الوزن واللون والنغم والتوتر اللحنى ، وأن هذه العناصر لا تنفصل إطلاقا عن المعنى الذى يريد الشاعر أو الموسيقار توصيله إلى الجمهور . إنه يرى أن الميزة الأساس التى يتفوق بها الشعر على النثر أن الكلمات والجمل فيه تتكلم من خلال الإيقاع والوزن أكثر من مجرد تأكيد معانيها التقليدية التى اصطلح الناس عليها فى حياتهم اليومية .

ولد سيدنى لانيار فى بلدة ماكون بولاية جورجيا . تلقى تعليمه الأول فى المدارس الخاصة ، ثم أكمل دراسته فى جامعة أوجلثروب التى تخرج فيها عام ١٨٦٠ . كان ينوى الاستمرار فى الدراسات العليا فى ألمانيا ، لكن الحرب الأهلية وقفت فى طريق رغبته . فتطوع فى الجيش الكونفدرالى إلى أن وقع فى الأسر عام ١٨٦٤ وسجن لمدة أربعة أشهر فى لوكاوت بوينت بولاية ميريلاند . كانت النتيجة التى خرج بها من تجربته الشخصية فى الحرب أن أصيب بالسل الذى ظل كامنا فى صدره حتى نهاية حياته القصيرة . عندما أطلق سراحه قرر أن يكرس حياته

للكتابة والأدب ، لكن المتاعب الاقتصادية التى مر بها منعته من تنفيذ خطته ، وتحقيق طموحه ، واضطرته إلى قبول أية وظيفة تعود عليه بما يحفظ له ماء وجهه . كانت بعض الوظائف شاقة وتافهة ، لكنه قبلها ؛ لأنه لم يكن لديه أى اختيار ، وخاصة بعد أن تزوج عام ١٨٦٧ وأنجب عدة أطفال مما ضاعف من مسئولياته الجسيمة .

فى عام ١٨٧٣ استقر نهائيا فى بالتيمور حيث أصبح العازف الأول للفلوت فى أوركسترا بيبودى السيمفونى ، واستطاع أن يؤلف للأوركسترا أعمالا ناضجة أصبحت محط أنظار قادة الفرق العالمية الآن ، لكن اشتغاله بالموسيقى لم يشغله عن حبه للأدب ، سواء على مستوى الدراسة الأكاديمية أو الخلق الفنى . كان قد نشر من قبل رواية « الزنابق الوحشية » ١٨٦٧ التى تتخذ مضمونها من الحرب الأهلية ، وتزخر (باللوحات) الحية الواقعية من حياة الجنوب ، لكن الرواية لم يكتب لها النجاح ، وربما كان هذا هو السبب الذى جعل لانيار يتوجه بكل قدراته إلى مجال الشعر الذى اشتهر فيه ، وخاصة عندما نشر قصيدته « القمح » ١٨٧٥ : فى رواية « الزنابق الوحشية » كان شاعرا أكثر منه روائيا محترفا يدرك أسرار صنعته ؛ فهى تدور حول معانى الفروسية فى حياة الجنوب من خلال بناء لا شكل له ، وأحداث ميلودرامية ، وحوار ممل ، وتلميحات مبالغ فيها وتدور فى حلقة مفرغة . وربما كان العنصر الوحيد الذى أنقذ الرواية من الفشل الكامل يكمن فى الفقرات التى تصدح بالموسيقى الغنائية ، واللوحات الشعرية الحية التى تصف تجارب فيليب سترلنج كسجين فى جيش الاتحاد ، والتى تجسد الشخصيات الجائعة وحياتها المريرة مثل : جورم سمولين الهارب من الجيش الكونفدرالى ، والذى يقتل والدى فيليب رميا بالرصاص ، ثم يحرق منزلها فى غضبه المحموم ضد طبقة الأغنياء !

يبدو أن لانيار اكتشف نفسه كشاعر فى أثناء كتابته لرواية « الزنابق الوحشية » ، ولذلك لم يعد إلى كتابة الرواية مرة أخرى . كانت قصيدة « القمح » بمثابة شهادة ميلاده كشاعر عام ١٨٧٥ ؛ فقد صرح بعدها بأن وظيفته فى الحياة هى أن يكتب الشعر وكفى ! فيها يتخذ من القمح رمزا لاستمرار الحياة والخير والجمال ؛ لكى يهاجم المطامع المادية التى تمثلت فى جشع تجار القطن . وشجعه نجاح القصيدة على الاستمرار فى كتابة الشعر طوال السنوات القليلة التى تبقت من عمره : من أشعاره المهمة : « السيمفونية » ١٨٧٥ ، و« أغنية تشاتاهوتشى » ١٨٧٧ و« مستنقعات جلين » ١٨٧٨ ، و« انتقام هاميش » ١٨٧٨ ؛ ومن أغانيه القصيرة « شروق الشمس » ، و« موال الأشجار والسيد » و« الاعتراض » .

فى قصيدة « السيمفونية » يهدف لانيار إلى خلق تأثيرات صوتية مقصودة لكى يثبت وجود العلاقة العضوية بين الشعر والموسيقى . يختم قصيدته بجملته المشهورة « الموسيقى هى الحب فى بحثه عن الكلمة » . أما عن المضمون الفكرى فالقصيدة عبارة عن رفض لكل مظاهر المجتمع الصناعى المادى الذى لا يعرف فى الحياة سوى النجاح التجارى بكل ريائه وخداعه وكذبه ! لذلك تقف القصيدة مع كل القيم الإنسانية والعدالة الاجتماعية ضد كل من يحاول انتهاكها ! وبالنسبة للشكل الفنى تحتوى القصيدة على استخدامات متتابعة لمختلف آلات الأوركسترا : الكمان ، والفلوت ، والكلارنيت ، والهورن ، والأبوا . . . إلخ ؛ لذلك تؤدى الأصوات والإيقاعات دورا أكبر من الألفاظ والمعانى ، وهو المنهج الذى اتبعه نفسه فى قصيدته « أغنية تشاتاهوتشى » التى تصل إلى القمة فى

استخدامها الموسيقى للكلمات التى تبدأ بالحرف نفسه أو الصوت ، وللكلمات التى يدل صوتها على معناها ، وللإيقاعات التى تحدثها الألفاظ من تنغيم وتلحين .

كذلك فى قصيدة « مستنقعات جلين » التى يعتبرها النقاد أفضل أعمال لانيار - تبرز مهارته الفائقة فى مزج الموسيقى بالشعر فى وحدة فنية عضوية : فالكلمات تنتهى بالوقفات النهائية التى فى الجمل الموسيقية ، أما عن الصور الشعرية فتستخدم كل الأوصاف الحسية المتجسدة لكى تبلور لنا المستنقعات البحرية فى مقاطعة جلين بجورجيا . وقد اختلف النقاد حول تحليل مضمون القصيدة : فقال بعضهم : إن لانيار متأثر بإيمرسون ، وبعض آخر قال : إن روحها وثنية تماما ، وخاصة عندما يتحرر لانيار من الإيمان بالقدر والخوف من الخطيئة ، ثم يعشق الطبيعة إلى درجة العبادة .

يبدو غرام لانيار بالطبيعة واضحا فى أغانيه القصيرة مثل « شروق الشمس » التى يستخدم فيها أصوات الطبيعة ؛ لكى يتغنى بسحرها ، وبوحدة الوجود فى الوقت نفسه ؛ فلا خلاص للإنسان إلا بين أحضانها التى تضمد جراح روحه ! هذا المضمون يمتد لكى يسرى فى قصيدة «موال الأشجار والسيد» . وهذه القصائد تنتمى إلى ديوان «ترنيمة المستنقعات» الذى يمزج الخيال بالموسيقى من خلال الصور الحسية المتجسدة والإيقاعات الموحية بالمعانى . هذا كله يؤكد مهارة لانيار فى مجال الشكل الفنى والصنعة الشعرية ؛ مما يكشف عن تأثير إدجار آلان بو عليه : فعلم العروض والبحور عنده لا ينْفصل أبدا عن علم المعانى ودلائل الألفاظ . وهذا ما نفذه فى قصيدة «السيمفونية» التى أحال فيها الجمل اللفظية إلى جمل موسيقية تعبر عن مضمونها بالصوت والإيقاع ، وليس بالتقرير والتحديد : فأجزاء القصيدة تعكس تشكيلات الأوركسترا السيمفونى بآلاته المختلفة من كمان وفلوت وكلارنيت وهورن وباسون بحيث تعبر هذه الآلات عن الحالات والأحاسيس النابعة من خصائص الصوت المرتبط بها : فمثلا تجسد آلات الكمان صرخة الفقراء الحزينة ، وضياع المكبوتين تحت وطأة الاستغلال الصناعى والتجارى على حين يمثل الهورن من ناحية أخرى صوت التحدى المميز لروح الفروسية ؛ لذلك فالقصيدة عبارة عن بناء من الأوزان المتغيرة والخصائص النغمية مما جعلها خصبة فى قوافيها ، وفى الكلمات التى تدل أصواتها على معانيها ، أو التى تبدأ بالصوت نفسه . كان الصراع الدرامى فى قصائده يدور دائما بين حب الطبيعة والجمال والروح وبين التكالب على المطامع المادية الناتجة عن صراعات المجتمع الصناعى والتجارى .

لعل من أهم إنجازات لانيار فى الشكل الفنى للقصيدة براعته فى استخدام الصور الشعرية ودلالاتها الحسية الملموسة التى توحى للقارئ بأحاسيس معينة ؛ فهو يقابل بين الأضواء والظلال ، بين أضواء الشفق اللازوردى والأنوار التى مازالت كامنة فى جنين السماء . يمزج فى الوقت نفسه بين بحرين مختلفين فى الطول ؛ لكى ينتج توافقا فى الإيقاع والنغم والحالة النفسية التى تستوعب القارئ تماما . هذا ينطبق على أغنياته : « الطائر الساحر » ، و« أغنية المساء » ، و« أغنية تشاتاهوتشى » . وهذه القصيدة الأخيرة عبارة عن قطعة موسيقية تجسد هدير النهر النابع من بطن الجبل بالأصوات والصور ، لذلك من المستحيل ترجمتها إلى أية لغة أخرى ؛ لأنها ستفقد كل معناها بضياع الإيقاعات والأنغام .

يبدو أن شعر لانيار لم يأخذ حقه من اهتمام النقاد والدارسين ؛ لأن بعضهم أراد أن يكون نقده للحياة مباشرا ومحددا وواضحا كما لو كان فى مقالة ، فاتهموه بالغموض والالتواء فى الوقت الذى كان لانيار يقوم فيه بمهمته كشاعر فنان وليس كمفكر اجتماعى . صحيح أنه كان يملك فلسفة اجتماعية محددة تنادى بتحرير الإنسان من الضغوط المادية والاهتمام بحياته الروحية التى سحقتها الحضارة الصناعية ، لكنه عبر عنها بأدواته الفنية التى هى فى صميم اختصاصه . يرجع هذا إلى تأثير الموسيقى عليه ، فالموسيقى لا تعبر عن فكرة بقدر ما تجسد إحساسا معينا داخل المتذوق يتحول إلى جزء عضوى من كيانه الذهنى والروحى . كان لانيار واعيا تماما بهذه الحقيقة الفنية على النقيض من نقاد عصره الذين بحثوا فقط عن المحتوى الاجتماعى فى شعره . فقد عابوا عليه اهتمامه بالإحساس دون الفكرة ، وظنوا أنها سطحية فى التفكير ، ونسوا أن أدوات الفنان وأهدافه تختلف تماما وتلك التى يستخدمها المصلح الاجتماعى . كان اتهامهم الأساسى له أنه منح الصوت والإيقاع اليد الطولى على اللفظ والكلمة ، وترك الموسيقى تسيطر تماما على المعنى . وهذه ليست تهمة على الإطلاق الآن بمفاهيم النقد العلمى الحديث ، بل إنها ميزة تمكن الفنان من تخطى حدود الزمان والمكان .

كان العيب البارز فى أشعار لانيار أن اهتمامه الشديد بالموسيقى جعله يختار الكلمة المناسبة موسيقيا بصرف النظر عن دقة معناها فى السياق . فالشعر يعتمد أيضا على مدلول الكلمة ، ومعنى الجملة وليس فقط على الإيقاع الموسيقى البحت ، لكنه عيب يمكن اغتفاره ، لأن مهارته الحرفية ، وأصالته الشعرية ، وموهبته الغنائية ، وخياله الخصب المتدفق ، وقدرته على ابتكار موسيقى بحتة تعتمد على الشعر ، وحساسيته المطلقة تجاه موقف الإنسان من الكون ورغبته الملحة فى التكامل الروحى كل هذه الخصائص جعلته جزءا لا يتجزأ من تراث الشعر الأمريكى ، ووضعته فى مكان الصدارة بين رواده .

يبدو وعيه بجماليات الإبداع الشعرى والموسيقى والأدبى فى كتبه النقدية الثلاثة : «علم النظم الإنجليزى» ١٨٨٠ ، و«الرواية الإنجليزية» ١٨٨٣ ، «شكسبير ومن جاء قبله» ١٩٠٢ . والكتابان الأخيران نشرا بعد وفاته . أما الكتاب الأول فقد كان محاولة علمية جادة منهجية لتحليل مناهج الشعر وأساليبه ، وتوضيح أن الأساس الذى تنهض عليه – أساس موسيقى بحت ؛ لذلك فالشعر والموسيقى وجهان لعملة واحدة لها خصائص الشكل ، والوزن ، واللون ، والنغم ، واللحن نفسها . يعد هذا الكتاب من أكثر الكتب إثارة وعلما فى مجال التكنيك الشعرى ، لكنه لم يترك أثرا واضحا على الشعراء الذين جاءوا بعد لانيار . ولعل هذا يرجع إلى توغله فى علوم الموسيقى التى قد لا يستوعبها أى شاعر .

أما كتابه «الرواية الإنجليزية» فكان عنوانه الجانبى «من إيسكولس إلى جورج إليوت : تطور الشخصية الإنسانية» . كان تحليلا فقط لمضامين الروايات تتبع لانيار نمو الشخصية الإنسانية من خلال التأثيرات التى تمارسها عليها الموسيقى ، والعلم ، والرواية كشكل أدبى . يتضح فى الكتاب الإعجاب البالغ الذى يكنه لانيار لكتّاب كثيرين منهم إيسكولس وأفلاطون وتشوسر ومالورى وزولا ووولت ويتمان وغيرهم . رأينا كل كاتب منهم فى ضوء إنجازه تجاه الشخصية الإنسانية عبر مراحل تطور الحضارة الغربية . بطول الكتاب يمس لانيار قضايا

اجتماعية وأخلاقية وسلوكية وجمالية مبرزا مرارا نظريته الأولى التى تنادى بأن العلم والموسيقى تطورا ونموا معا فى خطين متوازيين .

كان الكتاب النقدى الأخير هو «شكسبير ومن جاء قبله» ، لكنه لم يكن فى أهمية الكتابين السابقين وخاصة الكتاب الأول . كانت معظم الدراسات النقدية التى قام بها لانيار فى ذلك الوقت متعلقة بعمله الأكاديمى كمحاضر فى الأدب الإنجليزى فى جامعة جونز هوبكنز التى عين فيها منذ عام ١٨٧٩ . ومن قراءاته فى أدب العصور الوسطى وأدب العصر الإليزابيثى ألف أربعة كتب للأطفال مقتبسة من قصص مالورى وبيرسى وغيرهما ، لكنها كانت محاولات ثانوية فى حياته ، لأن مكانته الرئيسة فى تقاليد الأدب الأمريكى ستظل راسخة بفضل إنجازاته الشعرية .

79 Vachel Lindsay

٧٩ فاشيل لندساى

(١٨٧٩ - ١٩٣١)

فاشيل لندساى شاعر أمريكى قح بمعنى أنه ثار ضد تبعية أمريكا فى مجالات الثقافة والفكر والفن والأدب على حين لم تحمل أوربا لأمريكا سوى النظرة المتعالية الزاخرة بالاحتقار . وطالما اشتكى لندساى من أنه فى طفولته لم يسمع عن أمريكا التى يعيش فيها بالفعل مثلما سمع الجميع يتكلمون عن أوربا . وطالما سيطر عليه الحنق فى أيام التلمذة عندما كان يطالع فى موسوعة تشامبرز للأدب الإنجليزى ، فلا يرى ذكرا لأى أديب أمريكى . وعلى سبيل التعويض والانتقام رفض الانقياد وراء الأمريكيين فى تقديس التراث الأوروبى ، وكان يجد متعة لاحد لها فى مطالعة كتاب « تاريخ مصر » للمؤرخ الإنجليزى هنرى روليْنسون حيث وجد فيه حضارة عريقة تفوق الحضارة الأوروبية بعدة مراحل . لكن حماس لندساى للقومية الأمريكية لم يغرق شعره فى تيارات المحلية الإقليمية التى تفقد القارئ الأجنبى القدرة على استيعابه وتذوقه ، بل وضع فى اعتباره أن يعتمد شعره على المفاهيم الإنسانية الشاملة حتى يقف على المستوى العالمى الذى يتميز به الشعراء الأوربيون ، ولم يمنعه هذا الاتجاه عن بلورة الملامح الأولى التى بدأت تميز الشخصية الأمريكية . فلم ير أى تعارض بين المحلية والعالمية ، لأنهما وجهان لعملة واحدة هى الأدب الإنسانى . وعلى الرغم من أنه قضى معظم حياته فى مدينة واحدة هى سبرنجفيلد فإنه استطاع أن يستشرف الآفاق العالمية لروح العصر .

ولد فاشيل لندساى فى سبرنجفيلد بولاية إلينوى حيث تلقى تعليمه الثانوى ، وبعد ذلك أكمل تعليمه العالى فى كلية هيرام بأوهايو . كانت اهتماماته بالفنون متعددة ، فقام بدراسة الفن التشكيلى فى شيكاغو ونيويورك مما طغى على فكرته الأولى فى أن يصبح مبشرا وخاصة أنه كان متشبعا بالقيم الدينية منذ حداثته . برز ذلك فى شعره عندما آلى على نفسه مقاومة القيم المادية التى جاءت بها الحضارة الصناعية ومحاولة تأصيل قيم المجتمع الزراعى القائمة على الحب والتعاون والسلام . كان يعتقد أن المجتمع يمكن أن يرتقى كثيرا حضاريا وإنسانيا إذا ما تمكن

معظم أفراده من تذوق الشعر ؛ فالإنسان الذى يحب الشعر أرق ألف مرة من الشخص الذى يعتبره مضيعة للوقت ؛ فالشعر هو جوهر الفنون كلها وروحها النابض . كانت محاولته فى الفن التشكيلى امتدادا لحبه للشعر الذى كرس له كل حياته لدرجة أنه رفض أن يقتات من أية مهنة غير الشعر . لم يجد حرجا فى أن يقوم بتوزيع (لوحاته) وأشعاره وتسويقها بنفسه . وذلك بالإضافة إلى قيامه بإلقاء المحاضرات التى تشرح للناس قيمة الفن وضرورته فى حياتهم . فمثلا : قام فى صيف ١٩١٢ بجولة محاضرات ابتداء من إلينوى حتى نيوميكسكو لكى «يبشر بإنجيل الجمال» على حد قوله . ولم يكن يملك ما يسد رمقه سوى بيع أشعاره مقابل الوجبة والمأوى !

بدأت شهرة لندساى مع نشر قصائده فى مجلة «شعر» التى أصدرتها هارييت مونرو ؛ فقد حاز شعبية كبيرة بين القراء ، لكنه لم يقنع بهذه الشعبية الصامتة ، فاندفع إلى اللقاءات والاجتماعات والندوات يلقى فيها شعره على مسمع من الحاضرين الذين غالبا ما طلب منهم مشاركته فى الإنشاد والقيام بدور الكورس الذى يرد عليه ، وخاصة فى قصائده التى استمدت روحها من مضامين الشعر الفوكلورى الذى ساد العصور الوسطى . لم تقتصر شهرة لندساى على الحدود الأمريكية ، بل عبرت المحيط الأطلنطى إلى إنجلترا حيث استقبله المثقفون والكتاب بترحاب بالغ عند زيارته لجامعة أوكسفورد . عاش كشاعر مقيم فى بعض الجامعات والكليات إلى أن عاد إلى مسقط رأسه سبرنجفيلد التى اتخذ من الحياة فيها خلفية لمعظم قصائده ، لكن استقراره فيها لم يمنحه راحة البال التى لم يذق طعمها طوال حياته ، بل ظل القلق ينهشه من الداخل إلى أن أنهى حياته منتحرا بتناول شراب سام ! وكأنه أراد أن يجعل من حياته قصيدة مأسوية ضمن القصائد التى كتبها . والواقع أنه لم يفصل مطلقا بين حياته وفنه ، فكما كان شعره حياة متكاملة كانت حياته قصيدة عملية فى ذاتها .

من أهم أعمال لندساى : «قصائد للبيع من أجل الخبز» ١٩١٢ ، و«الجنرال وليام بوث يدخل الجنة وقصائد أخرى» ١٩١٣ ، و«مغامرات التبشير بإنجيل الجمال» ١٩١٤ ، و«فن الصور المتحركة» ١٩١٥ ، و«دليل الجيب للمتسولين» ١٩١٦ ، و«العنديب الصينى» ١٩١٧ ، و«الحيتان الذهبية وقصائد أخرى باللغة الأمريكية» ١٩٢٠ ، و«الانطلاق إلى النجوم» ١٩٢٦ ، و«الشمعة فى القمرة» ١٩٢٦ ، و«صلاة الجماعة فى شارع واشنطن» ١٩٢٩ ، و«كل روح هى سيرك» ١٩٢٩ . ويجدر بنا أن نتعرض لبعض القصائد التى نهضت عليها شهرته حتى نتلمس الملامح الأساسية لشعره .

فى قصيدة «الجنرال وليام بوث يدخل الجنة» أبرز لندساى نزعته الدينية عندما قام بتأبين قائد جيش الخلاص الدينى . استخدم لندساى إيقاعات الأناشيد والترانيم التى يتغنى بها نفسها أفراد جيش الخلاص بمصاحبة الطبول وآلات النفخ النحاسية . وقد قام لندساى نفسه مرات عدة بمشاركة الجموع فى إنشاد القصيدة التى نالت نجاحا شعبيا ساحقا بسبب اعتماد الشاعر على الألفاظ التى يوحى جرسها وإيقاعها بمعناها ودلالتها .

فى قصيدة «النسر الذى نسيه الناس» ١٩١٣ يرثى لند ساى جون بيتر آلتجيلد حاكم ولاية إلينوى الذى كان رمزا للشجاعة الوطنية والروح الليبرالية المنطلقة . لا يقتصر لندساى على رثاء بطله كشخص فى ذاته ، وإنما يتخذ منه رمزا لروح الحرية والتجديد التى لا يمكن الحياة أن تستمر بدونها ؛ لذلك لم يكن شعره شعر مناسبات ، بل كان تجربة فنية متكاملة ، تتخذ من المناسبة قاعدة للانطلاق إلى آفاق الإنسانية الرحبة .

فى قصيدة «الكونجو» ١٩١٤ يتوغل لندساى فى حياة الجنس الزنجى محاولا استخراج ملحمة منه تعبر عن مأساة هذا الجنس الذى لم يعرف العدالة الإنسانية منذ صدره تجار الرقيق إلى القارة الأمريكية . والقصيدة تنقسم ثلاثة أجزاء : «العبودية الأولى» و«الروح التى لا تقهر» و«الأمل فى الخلاص» . والقصيدة مكتوبة بأوزان قوية تؤكد الدور الحيوى الذى تقوم به الموسيقى فى بلورة المعنى مع استخدام المقاطع المتكررة لإيجاد الوحدة الموسيقية المطلوبة . وقد أصبحت هذه القصيدة من القطع المفضلة لدى فرق الكورس والغناء الجماعى ، وخاصة فى المناسبات القومية .

فى قصيدة «طريق سانتا فى» ١٩١٤ يقدم لندساى صورة حية ونابضة للحضارة الصناعية فى مطلع القرن العشرين : تتوالى تفاصيل الصورة من خلال الإيقاعات الصاخبة التى اشتهر بها لند ساى مقلدا فيها أوزان موسيقى الجاز التى خدعت بعض القراء ، وصورت لهم أنه يؤيد مظاهر هذه الحضارة الصناعية المادية ؛ فقد كان هدفه على النقيض من ذلك تماما . اتضح ذلك من التضاد بين دنيا التجارة والمال وبين العصفور الذى يغنى فى سلام وهدوء للحب والشباب الدائم . كان العصفور يتدخل من حين لآخر فى خلفية القصيدة التى تجسد عالم التجارة بكل جشعه ؛ لكى يبرز النغمة المضادة التى يؤيدها لندساى بكل مقدرته الشعرية .

فى قصيدة «العندليب الصينى» ١٩١٧ يجسد الشاعر التناقض الحاد بين الأحياء الكئيبة القذرة التى تحيط بحياة تشانج رجل المغسل الصينى فى سان فرانسيسكو ، وبين الماضى الرومانسى الحالم الذى ربما عاشه تشانج بأسلوبه الصينى الشرقى . وقد اتفق النقاد على أن لندساى قد بلغ القمة فى تكامل الشكل الفنى فى هذه القصيدة ، بحيث يؤدى تغيير أى لفظ إلى هدم البناء الجمالى كله من أساسه ؛ فالمعنى لا ينفصل عن المبنى ، بل يشكل الاثنان وحدة درامية حية .

فى قصيدة «شبح الجاموس» ١٩١٧ يبرز أسلوب لندساى القادر على شحن الألفاظ والكلمات بأكبر طاقة ممكنة من المعانى والدلالات وخاصة فيما يتصل بالملامح البدائية ، والقوية ، والرومانسية للتقاليد المحلية ذات الألوان الفوكلورية المتعددة . وهو الاتجاه الذى نجده نفسه فى قصيدة «فى مدح جونى آبل سيد» ١٩٢١ التى يتتبع فيها لندساى بطله جون تشابمان ، ذلك البطل الأسطورى الذى هام على وجهه فى جميع الولايات هربا من حب فاشل لكى ينثر بذور التفاح فى كل مكان يذهب إليه . نراه جائلا فوق القلاع والحصون وبين الهنود وفى البرارى . وقد وجد فيه لندساى نغمته المفضلة التى تعود به إلى الماضى حيث كان كل شىء قويا وبريئا ونقيا . وإذا كانت أبيات القصيدة كلها مقفاة فإن البحر ليس منتظما ، لكننا نجد بها الأوزان القوية الصاخبة التى اشتهرت بها أشعار لندساى ، بالإضافة إلى البدائية التلقائية النابعة من تأثره بالأشعار الشعبية .

ليس من السهل تتبع المنابع الفكرية والفنية التى أثرت فى شعر لندساى لكثرتها وتعددها وتنوعها : قرأ مثلا كل ماكتبه إدجار آلان بو وسوينبيرن ومع ذلك حاول التخلص من كل تأثير لهما عليه ؛ كما كان الشاعر الأمريكى سيدنى لانيار من النماذج التى فرضت ظلها عليه بعض الشىء . أما عن تأثير وولت ويتمان عليه فقد تاثر بفلسفته وأفكاره أكثر من تأثره بالشكل الفنى فى شعره . وبحكم نزعته الروحية الدينية من الطبيعى أن ينفعل بترانيم الكنيسة ، وألحان القداس ، وموسيقى جيش الخلاص ، وموسيقى الجاز أيضا . كذلك أثرت فيه الأفكار التى

وردت فى خطب إبراهام لنكولن ، كانت قضيته الفنية قد تركزت فى تجسيد معظم منابع الشخصية الأمريكية فى قصائده مع التركيز على الجانب الروحى لهذه الشخصية وهو الجانب الذى يعتبره لندساى الأساس الصلب للأمة الأمريكية والذى يجب ألا تتخلى عنه أبدا .

لعل من أبرز سمات شعر لندساى البساطة والسلاسة والسهولة . وهى الصفات التى جعلته قريبا من قلب الجمهور الذى وجد فيه صدى لكل أحاسيسه وأفكاره . لم يؤثر عليه القلق الذى كان ينهش حياته ، ولم يتمكن من إدخاله فى دهاليز الغموض والطقوس السرية التى يغرم بها كثير من الشعراء ! أراد لندساى بمنتهى البساطة أن يجعل من شعره لسان حال أمته ، وأن يجعل من نفسه ضميرا لعصره ، وقد ضحى بكل شىء فى مقابل القيام بهذه المهمة الجليلة ، لكن ضغوط الحياة المادية لم ترحمه ولم تتركه فى سلام ، بل طاردته بعنف وهو المفلس اليائس مما دفعه إلى أن ينهى حياته ببضع جرعات من السم ، ولكن بعد أن ترك تراثا قوميا من الشعر ما زالت الأمة الأمريكية تذكره له ومعها العالم الخارجى .

٨٠ جاك لندن

80 Jack London

(١٨٧٦ - ١٩١٦)

جون جريفيث لندن الذى اشتهر باسم جاك لندن يعد من الرواد الأمريكيين فى مجال الرواية والقصة القصيرة ، لكن إذا كانت بعض رواياته وقصصه القصيرة قد دخلت تراث الأدب الأمريكى فإنها لا تصل إلى مستوى إنتاج أعمدة الرواية الأمريكية من أمثال هنرى جيمس وسنكلير لويس وإرنست هيمنجواى ووليم فوكنر وجون ستاينبك ، لكننا نلتمس العذر له ؛ لأنه كان من أبناء الجيل السابق لهم ، ولم يسبقه فى مجال الرواية سوى نثانيل هوثورن وهيرمان ميلفيل ومارك توين : أى أنه لم تكن هناك تقاليد راسخة للرواية يستطيع أن يستند عليها لكى يضيف إليها ؛ لذلك كانت أخطاؤه هى أخطاء الرواد الذى ما زالوا يتحسسون الطريق الصحيح . تأثر أدبه أيضا بحياته القاسية العنيفة التى كان يمكن أن تشكل مادة خصبة لرواياته ، لكنها تحولت إلى عبء باهظ على أعصابه ؛ مما شتت تفكيره فى بعض رواياته ، وأفقده النظرة المتأنية الواعية بجماليات الشكل الفنى ، بل إنه اعتنق الآراء الاشتراكية ليس بناء على اقتناع فكرى وعقائدى بها ؛ لكن بدافع من الفقر والبؤس الذى نشأ فيه ، فكان الحقد الطبقى أساس إيمانه ، لذلك عندما اشتهر كروائى وكون ثروة لا بأس بها تنكر لآراء الاشتراكية ولم يكتب كلمة واحدة عنها بعد ذلك !

ولد جاك لندن فى سان فرانسيسكو ابنا غير شرعى لرجل يدعى و . هـ . تشانى كان دارسا جوالا لعلوم اللغة والفلك . أما أمه فتدعى فلورا ويلمان كانت عائلتها قد تخلت عنها لحياتها الطائشة . وبعد ميلاد ابنها بفترة ليست بالطويلة تزوجت رجلا فقيرا يدعى جون لندن كان قد فقد زوجته بعد أن أنجبت له أحدعشر طفلا . وبالرغم من فقره كان عطوفا على ابن زوجته وتبناه ومنحه اسمه . ومع ذلك كان وجوده كطفل غير شرعى بمثابة وصمة طاردته فى يقظته ومنامه ، بل إن سعيه المحموم وراء الشهرة والثروة كان بدافع تعويض هذا الإحساس بالنقص الذى استحوذ على فكره وسلوكه . أراد أن يفرض على المجتمع المحيط به الاحترام والاعتراف بوضعه الاجتماعى

بصرف النظر عن مولده وعن حياته الفقيرة البائسة التى أجبرته فى مطلع حياته على الاشتغال بأتفه الأعمال : فقد اشتغل بائعا للصحف وسائقا لعربة لنقل الثلج ، وقرصانا ، وحارسا للشواطئ وبحارا فى أعالى سيبيريا ؛ كما جرب البطالة والتشرد فانضم إلى بعض الخارجين على القانون ؛ مما جعله يقضى شهرا فى السجن .

مع كل هذا لم يفقد إرادته ورغبته العارمة فى تأكيد مركزه الاجتماعى ، واستطاع أن يكمل دراسته العليا ، ثم التحق بجامعة كاليفورنيا ، لكنه لم يستمر بسبب ضيق ذات اليد . لم تقف ثقافته عند هذا الحد التعليمى ، بل استفاد من صداقته لشاعر معاصر كان يعمل أمينا لإحدى المكتبات . اكتشف هذا الأمين قدرات لندن المبكرة ، وساعده على تنميتها بإمداده بالكثير من الكتب والدراسات التى تغطى المجالات المختلفة للمعرفة . من القراءات التى صادفت هوى فى نفسه كانت كتابات داروين وماركس التى جعلته يعتنق الاشتراكية عندما وجد فيها تعويضا عن البؤس الذى طحنه فى طفولته وصباه وشبابه . وعندما قرأ لندن نيتشه سحرته نظريته فى السوبرمان أو الإنسان الأعلى التى أكدت أن بذور السوبرمان فى أى إنسان بصرف النظر عن وضعه الاجتماعى . وما على الإنسان سوى أن يرعى مخايل العبقرية والتفوق داخله حتى يرتفع إلى آفاق لم يبلغها أحد قبله ! وجد لندن بغيته فى هذه النظرية حتى إنه صرف النظر عن حماسه السابق فى محاربة الرأسمالية والقضاء عليها . فقد وجد كبار الرأسماليين فى أمريكا نموذجا حيا لنظرية السوبرمان ، وأن من الأفضل له أن يتشبه بهم ، وأن يحقق نجاحا مثلهم ؛ ولكن فى مجاله بدلا من أن يصارعهم ، فيهدمهم ويهدم نفسه فى الوقت ذاته .

لكن لندن لم يهضم هذه النظريات أو يستوعبها تماما ؛ مما أثر على بعض أعماله القصصية التى كانت تتخبط بين داروين وماركس ونيتشه ، ولم تأخذ الصيغة المميزة لها . ومع ذلك لم يؤثر هذا على شعبيته ؛ فقد استطاع أن يجمع حول كتاباته جمهورا غفيرا من القراء المتحمسين ؛ مما مكنه من الحصول على ثروة لم يحلم بها طول حياته ! وهى الثروة التى حاول تحقيقها عندما سافر إلى كلوندايك عام ١٨٩٧ ضمن الباحثين عن الذهب الذين أصابتهم حمى المعدن الثمين ! وإذا كان لندن قد عاد بخفى حنين فإنه اكتشف أن فى قدرة قلمه أن يقدم له الثروة التى طالما حلم بها ؛ فنى العام نفسه طبع أول قصة له بعنوان «قالبان من الطوب الذهبى» فى إحدى مجلات سان فرانسيسكو . ثم توالى نشر قصصه فى مجلات «القط الأسود» و«الباسفيك» و«الأطلنطى» . ثم صدرت أول مجموعة قصص قصيرة له عام ١٩٠٠ بعنوان «ابْن الذئب» وتدور كلها حول مغامرات الرواد الأول فى مقاطعة ألاسكا . كتبها لندن بأسلوب الشاعر والروائى الإنجليزى رديارد كبلنج الذى صور الفرد البريطانى فى أعماله على أنه محور الكون ، ورسول الحضارة البشرية ، ورائد الكشف والبحث وراء الجديد الغامض !

تزايد شهرته وشعبيته :

توالت كتبه المنشورة ، فكتب نظراته فى الحب والحياة فى «رسائل كمبتون ويس» ١٩٠٣ ، ثم كتاب «الطريق» ١٩٠٧ وفيه صور التجارب والخبرات التى مر بها فعلا فى سنوات البطالة والتشرد . كانت أول رواية له عام ١٩٠٢ بعنوان «ابنة الثلوج» وفيها يؤكد تفوق الجنس الأنجلو سكسونى ؛ وهو الاتجاه الذى برز فى معظم أعماله فيما بعد . لعل أشهر وأقوى أعماله يتمثل فى «نداء البرية» ١٩٠٣ التى يعود فيها الكلب باك لكى

ينضم إلى أجداده وعشيرته من الذئاب . أما رواية « الناب الأبيض » ١٩٠٦ فتسير فى اتجاه عكسى ؛ لأنها تدور حول كلب عاد إلى الحضارة ؛ لكى يكتسب عادات وملامح سلوكية لم يمر بها فى حياته البرية . أما رواية « ذئب البحر » ١٩٠٤ فتجسد فكرة السوبرمان التى قرأ عنها من قبل فى كتابات نيتشه ، وتستمد أحداثها ومواقفها وشخصياتها من خبراته وتجاربه الشخصية . فى رواية « اللعبة » ١٩٠٥ يبلور لندن النهايات المأسوية التى تنتج عن رياضة المصارعة التى تصل إلى حد الوحشية والبربرية من أجل الحصول على الجائزة المالية .

يتضح تنوع مضامين لندن عندما نقرأ رواية « ما قبل آدم » ١٩٠٦ التى تدور أحداثها فى عصور ما قبل التاريخ ، على حين يبلور فى رواية « الكعب الحديدى » ١٩٠٧ مفهومه للثورة السياسية والاجتماعية من خلال الفترة التاريخية فى حياة الشعب الأمريكى بين عامى ١٩١٢ و١٩١٨ . فهى رواية تنبئية تحاول كشف المستقبل اعتمادا على تحليل الواقع السياسى والاجتماعى الراهن . أما رواية « مارتن إيدن » ١٩٠٩ فتتخذ مضمونها من السيرة الذاتية لمؤلفها ؛ فقد انتحر بطلها فى النهاية تماما مثلما فعل لندن عندما تناول عن عمد جرعات مضاعفة من الأدوية بحيث قضت عليه . أثرت الحياة المتقلبة والمتوترة التى عاشها لندن على مضامين بعض رواياته إلى حد كبير : فتستمد رواية « جون بارليكورن » مضمونها من المآسى التى يتسبب فيها إدمان الخمر ، وهى تجربة شخصية عانى منها لندن طيلة حياته ، وأثرت على صحته تأثيرا سيئا أدى إلى تدهورها ، هذا بالإضافة إلى إسرافه الذى بدد ثروته أولا بأول .

وأحيانا ينسى لندن جماليات الشكل الفنى التى يجب أن تتوافر فى الرواية بحيث يحيلها إلى مجرد دعاية مباشرة لآرائه فى السياسة والاجتماع والاقتصاد . وقع فى هذا الخطأ فى رواية « وادى القمر » ١٩١٣ ، وأثر هذا على شعبية رواياته التالية « ثورة على السفينة ايلسينور » ١٩١٤ ، و« الكوكب السيار » ١٩١٥ . والرواية الأخيرة عبارة عن مجموعة متتابعة من الحلقات والمواقف دون مبرر منطقى . وقد نلتمس العذر للندن هذا بحكم أن الأحداث تنبع من هذيان عقل رجل سجين خلف القضبان . أما روايات لندن التالية فتتخذ من جزر البحار الجنوبية خلفية ومضمونا لها ، وهى صادرة أيضا عن خبرة شخصية للمؤلف الذى عاش فى هذه الجزر وعشق الحياة فيها . وقد نشرت بعد موته روايتان « دوامة الحياة » ١٩١٧ و« على حصيرة ماكالو » ١٩١٩ .

كانت الشهرة الشعبية العريضة التى حصل عليها لندن وخاصة فى آخر مراحل حياته سببا فى اهتمام الدارسين به بعد وفاته . اعتبر النقاد مجموعته القصصية « عشق الحياة » ١٩٠٦ من أحسن القصص القصيرة التى عرفها الأدب الأمريكى . وقام ليونارد د . آبوت بجمع مقالات لندن السياسية والاجتماعية فى كتاب بعنوان « مقالات فى الثورة » ١٩٢٦ . كما اهتم فيليب س . فونر بهذا الجانب أيضا من كتابات لندن ، فنشرها بمقدمة وتحقيق له عام ١٩٤٧ فى « جاك لندن : الثائر الأمريكى » . أما زوجة لندن الثانية تشارميان فقد كتبت قصة حياته عام ١٩٢١ فى جزأين بعنوان « كتاب جاك لندن » . أما ابنته جوان من زوجته الأولى فكتبت سيرته الذاتية ممزوجة بظروف عصره السياسية والاجتماعية فى كتابها « جاك لندن وعصره : سيرة غير تقليدية » ١٩٣٩ ؛ كما كتب إيرفنج ستون « بحار على ظهر حصان » ١٩٣٨ .

يقسم النقاد التطور الذى مر به فن الرواية عند لندن إلى ثلاث مراحل :

الأولى عندما أحرز شعبية هائلة عندما كتب قصصه المبكرة ، لكن حياته التى سيطر عليها القلق ، والإسراف فى كل المكاسب التى حصل عليها من قلمه ، وإدمانه الخمر – كل هذا أثر على تركيزه وسمعته الشخصية ، مما جعل القراء المتحفظين يهملونه إلى حد كبير !

كانت هذه المرحلة الثانية والعصيبة بمثابة امتحان لصمود رواياته فى مواجهة هذا الإهمال والتجاهل . وكان النقاد فى منتهى القسوة عليه ، ويبدو أن نقاد تلك الفترة كانوا يتأثرون إلى حد كبير بالحياة الشخصية للأديب ، لذلك ربطوا بين إنتاجه الأدبى وسمعته التى لم تعبأ كثيرا بالتقاليد المرعية .

ثم تأتى المرحلة الثالثة بعد موته عندما صمدت رواياته وقصصه لاختبار الزمن ، واستطاعت أن تدخل من أبواب التراث القصصى فى الأدب الأمريكى . وإذا كان الدارسون الأكاديميون لا يلقون إلى أعماله انتباها فاحصا ، فإن روايتى «نداء البرية» و«الناب الأبيض» قد أصبحتا من الروايات الكلاسيكية الأمريكية ، وخاصة أن بطليهما ليسا من البشر ، ولكن من عالم الحيوان . ومع ذلك يجب أن نحرص فى تحليلنا لهذين البطلين الجديدين على عالم الرواية ؛ فهذان الكلبان ليسا مجرد حيوانات بالمفهوم التقليدى ، فعلى الرغم من أنهما يتصرفان التصرفات العادية نفسها لصنفهما ، بل يفكران بالمنطق نفسه ، فإن لندن قد استطاع بلورة وتجسيد القوانين التى تحكم هذا العالم الذى لا يلتفت إليه الإنسان كثيرا بفعل غروره وعنجهيته وتضخم ذاتيته .

قوانين عالم الحيوان :

لعل أكبر إنجاز لجاك لندن أنه استطاع أن يجعل من رواياته نافذة تطل على عالم الحيوان بكل قوانينه وأسراره وخباياه . وجد فى هذا العالم ما هو أكثر إثارة من عالم الإنسان ، بل إنه يخلو من الفروق الشاسعة التى تهدد حياة الإنسان وأمن الدول . وكان فى العام ١٩٠٣ الذى كتب فيه نفسه «نداء البرية» – قد كتب أيضا «سكان الدرك الأسفل» بعد زيارة له عام ١٩٠٢ إلى حى الإيست إند فى لندن حيث يعيش الفقراء والمتشردون وأبناء السبيل ! يتضح لنا التناقض بين دنيا الإنسان بكل قسوتها وخستها وظلمها وبين عالم الحيوان بكل انطلاقه وبراءته وحيويته ، بل إن لندن تنبأ فى روايته «الكعب الحديدى» بسيطرة النظم الدكتاتورية والشمولية الإرهابية على مقدرات العالم ؛ لأن فى الإنسان يكمن ميل خفى إلى تشجيعها وتأكيدها ؛ فالإنسان هو العضو الوحيد فى مملكة الحيوان الذى يميل إلى عبادة الفرد كهدف فى ذاته برغم الويلات التى تنتج عنها ؛ لذلك تعد رواية «الكعب الحديدى» من الروايات السياسية الهامة التى تلقى الأضواء على التيارات والنزعات الهمجية التى ما زالت تتحكم فى فكر الإنسان وسلوكه ، بل إن تنبؤات الرواية كانت فى محلها تماما إذا ألقينا نظرة على الأحداث التاريخية التى واكبت الحرب العالمية الأولى ثم الثانية وغيرهما من الصراعات الدولية الأخرى .

تدور رواية «نداء البرية» حول كلب من كلاب حراسة القطيع ذات الأصل الأسكتلندى يدعى باك . ترعرع الكلب فى بيئة أرستقراطية بمنزل القاضى ميللر فى منطقة وادى سانت كلارا المشمسة بكاليفورنيا ، وتشاء الظروف أن يخطفه بعض الأشقياء ، وينال من القسوة والضرب الوحشى ما يجعل منه وحشا مفترسا بمعنى الكلمة . فقد نجح الإنسان فى أن يفقد الحيوان كل حساسية ممكنة تجاه الكائنات الأخرى ، ثم يقوم مختطفوه

بشحنه على سفينة متجهة إلى ألاسكا فى الفترة التى عرفت بالبحث المجنون عن الذهب فى السنوات الأخيرة من القرن الماضى ، هناك عمل الكلب باك ضمن فريق كلاب يجر زحافة ، ثم سرعان ما أصبح قائدا للفريق بعد أن هزم القائد السابق فى صراع لا يعرف الرحمة ! تنقل بعد ذلك من صاحب إلى آخر : من الماهر الحاذق المقدر لظروف العمل الشاق إلى القاسى الغبى الذى لا يقيم وزنا إلا لرغباته الجامحة .

لكن باك لا يحتمل المعاملة القاسية طويلا ، فيثور ضد آخر أصحابه فيُضرب حتى أوشك أن يموت ، ولكنه ينقذ فى آخر لحظة عندما يتدخل جون ثورنتون أحد الباحثين عن الذهب ، ويتولى حمايته ويصبح أفضل سيد له منذ حياته المنعمة فى بيت القاضى ميللر . يرد باك الجميل لسيده عندما ينقذه من الغرق ، ويكسب له جائزة أقوى كلب استطاع أن يجر زحافة حمولة نصف طن . ومع ذلك كان باك يشتعل حنينا للعودة إلى عالم الحيوان الذى يشعر فيه بألفة وطمأنينة أكثر ! وكثيرا ماكانت الذكريات تهيج فى نفسه عند سماعه لعواء الكلاب والذئاب فى البرية ؛ مما جعله يقوم بزيارات عدة إلى الغابة التى تقطنها . وعندما يهجم الهنود على معسكر سيده . يدافع عنه ببسالة منقطعة النظير ، فينشب أنيابه فى رقابهم ، ويتمكن من صدهم نهائيا ، ولكن بعد أن مات ثورنتون سيده ! كانت هذه آخر صلة بينه وبين عالم الإنسان حين يدخل قطيع من الذئاب المعسكر ، فيقاومه باك قليلا ، ولكنه يجد فى نداء البرية إغراء لا يقاوم ، فينضم إلى القطيع ويلهث الجميع هربا إلى البرية .

أما فى رواية « الناب الأبيض » فيتصارع رجلان : بيل وهنرى ضد الثلوج المتراكمة فى شمالى كندا راكبين زحافة تجرها أربعة كلاب ، ويطاردها يوميا قطيع من الذئاب الجائعة الهائجة . وفى الليل تقوم ذئبة من القطيع باستدراج الكلاب مستخدمة فى ذلك نداء الجنس ، وبهذه الطريقة استطاعت الذئاب القضاء على كلب وراء آخر كل ليلة ، والتهامه عن آخره . يحاول بيل الخروج لاصطياد الذئبة ، لكنه يقع فريستها ويقضى نحبه . ويعيش هنرى وحيدا بلا صديق أوكلاب . وعندما تعجز الذئاب عن اصطياده تقضى عليها المجاعة بعد أن التهمت الكلاب عن آخرها . لا ينجو من المجاعة سوى ذئب صغير من أبناء الذئبة الخمسة ، لكنه يرث عن جده حب البشر والاستئناس بهم ؛ فقد كانت الذئبة ابنة لذئب وكلب . وبالفعل يبحث عن العشيرة الإنسانية ، وينضم إلى قبيلة من الهنود ، ويتخذ من رئيسها جراى بيفر سيدا له يتحتم عليه طاعته . واصطلحت القبيلة على تسمية الكلب بـ « الناب الأبيض » الذى يتعلم الوحشية بالتدريج من خلال تعلمه ممارسة الدفاع عن نفسه ضد الكلاب المهاجمة .

لكن تشاء الظروف أن يقوم جراى بيفر ببيعه إلى مساعد طباخ قبيح الخلقة يدعى « بيوتى سميث » على سبيل السخرية مقابل زجاجة من الويسكى . لكن الناب الأبيض لا يحب سيده الجديد ، ويظهر له من حين لآخر كل مظاهر المقت والكراهية والرفض . أما سيده فيضربه محاولا ترويضه بحبسه فى قفص ، لكى يتدرب على القتال الذى يعده له ، والذى سيخوضه مع الكلاب الأخرى فى مسابقات لمصارعة الكلاب . وينجح الناب الأبيض فعلا فى التغلب عليهم جميعا حتى يواجه ذات يوم كلبا من نوع البولدوج ، ينشب أنيابه فى عنقه بحيث لا يستطيع فكاكا طوال المباراة . ينتهى العرض بتدخل رجلين من هواة تربية الكلاب أحدهما يدعى مات ، وهو من قادة الزحافات ، والآخر اسمه ويدون سكوت من خبراء المناجم . فقد هجم سكوت على البولدوج

وفتح فكيه بالقوة بحيث خلص «الناب الأبيض» منهما . كان «الناب الأبيض» على شفا الموت عندما أنقذه سكوت ، واشتراه من صاحبه سميث ، وقام على تمريضه ورعايته حتى استرد صحته . لكن هذه المعاملة الإنسانية الرقيقة لم تقلل من أساليبه الوحشية التى سيطرت على تصرفاته بحكم العادة .

بالتدريج استطاع سكوت بعطفه عليه أن يكسب حبه وإخلاصه . فى منزل سيده الجديد بكاليفورنيا تعلم كيف يتسامح مع المخلوقات الأخرى التى تحاول الاحتكاك به ؟ وأخيرا يكتسب حب أفراد العائلة كلها عندما ينقذ والد سكوت من سجين هارب اقتحم المنزل بهدف قتله . تنتهى الرواية وقد تم ترويض «الناب الأبيض» الذى استمتع بمعاشرة الإنسان ؛ لذلك يقرر الاستقرار نهائيا فى دنياه على عكس باك بطل «نداء البرية» الذى لا يجد رضاء كافيا لنفسه فى عالم البشر ، فيهجره هربا إلى البرية .

فى مثل هذه الروايات تكمن الإضافة الحقيقية لجاك لندن إلى تراث الرواية الأمريكية ، فقد فتح للقراء نافذة جديدة يطلون منها على هذا العالم الساذج البرىء البرى الوحشى النقى الواضح المحدد . وهى كلها صفات تتميز بها طبيعة هذا الكون الذى يعيش الإنسان تحت رحمته ، من هنا كانت الشفافية والصفاء والنقاء والانطلاق والحيوية التى تتمتع بها هذه الروايات ؛ فهى تبتعد عن الزوايا المظلمة ، والأركان المتعفنة ، والطرق المسدودة ، والمتاهات الجانبية التى تشكل عالم الإنسان ؛ بل إن لندن رفض أن يعقد لواء البطولة للإنسان عندما وجد فى الحيوان خصائص تؤهله بصورة أفضل ؛ لكى تتجسد فيه معانى هذه البطولة . ومع ذلك نجد الالتحام واضحا بين الإنسان والحيوان بحيث تجسد الرواية فى النهاية مملكة الحيوان التى تنتمى إليها كل المخلوقات ؛ لذلك استطاع هذا النوع من الروايات اختراق حدود الزمان والمكان بارتباطه بالحياة فى كل صراعاتها وتناقضاتها الأولية .

٨١ هنرى وادزورث لونجفيلو (١٨٠٧ - ١٨٨٢)

81 Henry Wadsworth Longfellow

هنرى وادزورث لونجفيلو من الشعراء الأمريكيين الذين لم يتركوا تراثا على مستوى الرواد الأوائل من أمثال وولت ويتمان وإدجار آلان بو وإميلى ديكنسون ، لكن إنجازاته الشعرية تتمثل فى كتابة القصائد السلسة والسهلة التى لاقت رواجا سريعا بين عامة الناس ، فحفظها بعض منهم عن ظهر قلب .

ومن هنا كانت شعبيته الجارفة التى حصل عليها فى حياته على الرغم من تجاهل بعض المثقفين له . لم يقتصر إنجازه الشعرى على التأليف ، بل تعداه إلى الترجمة أيضا ، وبذلك استطاع أن ينفتح بالشعر الأمريكى على الأدب الأوربى . كانت ترجمته لدانتى فى «الكوميديا الإلهية» من أهم إنجازاته التى اشتهر بها فى هذا المجال . وبالطبع تأثر شعره بترجماته ، فلم يعد شعرا أمريكيا بحتا ، بل مزج فى طياته المضامين الأوربية بالأفكار الأمريكية ؛ لذلك لاقى رواجا كبيرا فى أوربا عندما ترجمت أشعاره إلى لغاتها المختلفة ؛ فقد وجد فيه القراء الأوربيون صدى لأفكارهم المميزة واتجاهاتهم الأثيرة ، وأدت هذه الترجمات الأوربية لأشعاره إلى ترجمتها مرة أخرى إلى لغات العالم المتعددة ، لكن هذا الرواج الواسع أصيب بانتكاسة كبيرة بعد وفاته ؛ لأنه ارتبط بأفكار العصر المؤقتة أكثر من اللازم على حين لم يهتم بالنظرة الإنسانية الشاملة إلى الحياة ، وهى النظرة التى لا تتأثر باختلاف الزمان أو المكان .

ولد هنرى وادزورث لونجفيلو فى بورتلاند بولاية مين ، تلقى تعليمه فى كلية باودوين حيث أبدى استعدادا كبيرا لتعلم اللغات الأجنبية بحيث قضى ثلاث سنوات فى أوربا تعلم فيها الفرنسية والإيطالية والإسبانية والألمانية . ثم عاد إلى بلده لكى يدرس اللغات الحديثة فى الكلية نفسها ثم فى جامعة هارفارد فى الفترة ١٨٣٦ - ١٨٥٤ . بعد ذلك استقال من التدريس ؛ لكى يتفرغ لكتابة الشعر وترجمته ، وخاصة بعد أن أدرك أن ريادته فى تدريس اللغات الأجنبية فى الجامعات الأمريكية قد أتت ثمارها بإقبال الطلاب على تعلمها لفتح النوافذ المتعددة

على الثقافات والحضارات الأخرى . وإذا كان قد توقف عن تدريس اللغات فإنه لم يهجر الترجمة على الإطلاق ، بل كان شعلة من النشاط فى هذا المجال ، واستطاع تقديم الآداب الأوربية والأجنبية إلى الأمريكيين الذين لا يجيدون سوى الإنجليزية ، بل نجح فى جعلها محببة إلى نفوسهم . وقد جمع كل ترجماته فى مجلد ضخم للغاية بعنوان «شعر وشعراء أوروبا» صدر عام ١٨٤٥ . أما عن ترجمته الدقيقة «للكوميديا الإلهية» التى استغرقت أربع سنوات من ١٨٦٧ إلى ١٨٧٠ فقد منحت دراسة دانتى وتذوقه على نطاق واسع فى أمريكا دفعة قوية . كان من الطبيعى أن يتسلل تأثير دانتى إلى أشعار لونجفيلو نفسه بعد معايشته له هذه الفترة ، فأثرت بطريقة فنية وفكرية إيجابية فى بعض قصائده الغنائية لدرجة أنها تعد من أفضل إنتاجه الشعرى .

على الرغم من الرواج الواسع الذى لاقته قصائد لونجفيلو فى النصف الأخير من القرن الماضى — فإن النقاد الآن ينظرون إليه باستعلاء نظرا للعواطف البسيطة والساذجة والبدائية التى تحتويها القصائد الخالية من فلسفة إنسانية شاملة ؛ فهى تقترب كثيرا من الأناشيد التى يحفظها تلاميذ المدارس لإنشادها فى المناسبات المختلفة . ومع هذا فإن قصائده من أمثال «حداد القرية» و«حطام سفينة نجمة المساء» ، و«ساعة الأطفال» ما زالت تلقى شعبية بين عامة القراء فى الولايات المتحدة . هذا يدل على أن ثقافته الأكاديمية الرفيعة لم تنعكس على أشعاره التى وجهها أساسا إلى البسطاء من الناس سواء عن وعى بهذا الاتجاه أو بطريقة تلقائية بحتة . ويبدو أن النقاد لا يحترمون البساطة كثيرا فى الأدب ؛ حتى لو منحت هذه البساطة عامة الناس الفرصة ، لكى يتذوقوا الشعر وغيره من الأشكال الأدبية .

لكن نتج عن ثقافة لونجفيلو وإلمامه باللغات الأوربية أن طعم الأدب الأمريكى المحلى بأشكال واتجاهات أوربية ، وبذلك وضع الأساطير والمواويل (والحواديت) التى تناقلها رجل الشارع الأمريكى فى قوالب شعرية مستوحاة من أشكال الأدب الأوربى : فنجد قصيدته «إيفانجلين» ١٨٤٧ وقد تأثرت إلى حد كبير بقصيدة جيته «هيرمان ودوروثيا» ، كما صمم قصيدته «أغنية هاياواثا» ١٨٥٥ على نمط الشعر الشعبى الملحمى المعروف فى فنلندا باسم «الكاليفالا» ؛ لكى تكون القصيدة بمثابة ملحمة للهنود الأمريكيين . والكاليفالا من أكثر الملاحم الشعبية الأوربية بدائية ، وتعنى الكلمة «أرض الأبطال» ، لكنها لم تأخذ صورتها الراهنة إلا فى القرن التاسع عشر عندما قام طبيبان بجمع كل الأغانى (والمواويل) القديمة التى لا يزال الفلاحون والمغنون الجوالون يحفظونها ويغنونها فى فنلندا ، وذلك حتى لا تصبح معرضة للاندثار ، هذه الملاحم تدور حول خمسة أبطال شعبيين : الشاعر الجوال ، والحداد ، والشاطر ، والصياد ، ورقيق الأرض ؛ وينتمى الخمسة إلى فئة المحاربين الذين يدافعون عن أرضهم بما يملكونه من قوى سحرية خارقة للعادة . تتضمن مغامراتهم عددا من القصص (والحواديت) المنفصلة التى ربما اعتمد بعضها على أحداث تاريخية حقيقية . وقد درس لونجفيلو هذا النوع من الشعر الشعبى الملحمى واستعار شكله الفنى فى «أغنية هاياواثا» التى تتبع نمط القصيدة الفنلندية ، ولكنه طبقه على أساطير الهنود الأمريكيين . لم يقتصر على تجميع هذه الأساطير كما فعل شعراء فنلندا الشعبيون فى ملاحمهم ، بل حاول إعادة صياغتها من جديد ؛ لكى يخضعها لهذا الشكل الملحمى بمفهومه الحديث .

كان نجاح هذه المحاولات من جانب لونجفيلو مدويا ويكفى التدليل على رواجها الشعبى أن قصائده مثل

«مسيرة بول المقدسة» ١٨٦١ و«غزل مايلز ستاندش» ١٨٥٨ بيعت منها عشرات الآلاف من النسخ فى اليوم الواحد ، وهذا شىء لم يحدث فى تاريخ الشعر فى ذلك الوقت حين كانت نسبة المتعلمين والمثقفين والقراء محدودة . لكن يجب ألا يخفى هذا النجاح البراق عنا عيوب لونجفيلو الفنية والفكرية : فقد وقع مرارا فى خطأ التقليد المباشر الذى أبعده عن الأصالة الفنية النابعة من رؤيا الشاعر الخاصة ؛ كما لجأ فى أحيان كثيرة إلى الوعظ والإرشاد والخطابة مؤكدا بذلك الجانب الأخلاقى التقليدى لشعره . وغالبا ما كانت المشاعر الساذجة المسرفة تستغرقه ؛ مما يدفع بالقارئ الناضج فكريا إلى رفض شعره ، ولكن كانت إيقاعاته وتفعيلاته تتميز بالسلاسة والنعومة والتدفق لدرجة البساطة البدائية التى لا تحمل فى طياتها نظرة فنية محنكة ، لذلك كانت أفكاره تطفو على سطح الأوزان والإيقاعات دون أن تندمج فيها ، وتتحول إلى جزء عضوى لا يتجزأ منها .

لعل أصالة لونجفيلو تكمن فى أنه لم يدَّع الأرستقراطية الفكرية ، والتحذلق الأكاديمى ! كان يكتب بمنتهى التواضع ، ولم يحاول أن يتعالى على القارئ ، كما يفعل كثير من الشعراء . لم يعتبر نفسه رسول العناية الإلهية الذى جاء ليعلم الناس الحكمة ، بل اعتبر نفسه صديقا للقراء وواحدا منهم : وإن كان يلجأ فى كثير من الأحيان إلى حث القراء على فعل الخير والالتزام بفضائل الحب والشجاعة والأمل والإرادة القوية – فهذا بدافع من حبه لهم ؛ لذلك تقبل القراء هذا الجانب الأخلاقى بسعة صدر ، وخاصة إذا كان مندمجا فى (حواديته) وأساطيره الشعرية ، ومعبرا عن الأحزان والأفراح التى تنتاب الإنسان فى حياته اليومية ، لكنه كان يقع فى خطأ الزخرفة الشعرية : بمعنى أنه استخدم الأدوات الشعرية من وزن وإيقاع وصور ومحسنات على سبيل الزخرفة الخارجية لأفكاره ، ولم يحاول أن يوجد الالتحام العضوى بين الفكرة والشكل . وإذا كان شعر لونجفيلو لا يعد من أفضل ما أنتجه الشعر الأمريكى فإنه يُعد من أرق ما كتب فى هذا النوع السهل السلس المباشر الذى لا يحتمل الثقل الفلسفى .

أما الآن بعد مضى ما يقرب من القرن على وفاته – فما زالت له مكانة عند قراء الشعر المعاصر ؛ فهم يقبلون عليه فى قصائده التى يبدو فيها وعيه الحاد بالصنعة الشعرية والتى يرصعها بالتفاصيل الدقيقة التى تمنح القصيدة عالما خاصا بها . وغالبا ما كان يبتعد عن العنصر التعليمى فى مثل هذه القصائد أو على الأقل يخفف من حدته . وعلى سبيل المثال مدح الناقد ا . ا . ريتشاردز قصيدة لونجفيلو «فى فناء كنيسة بضاحية كمبردج» بسبب أسلوبها الرشيق المتدفق وصورها البراقة الأخاذة . وكان ريتشاردز قد كتب هذا النقد عام ١٩٢٩ فى وقت اشتهر فيه بموضوعيته القاسية التى لا تقيم وزنا للانطباعات أو الخواطر الشخصية . فى هذه القصيدة يقول الراوى فى وصف السيدة التى نراها فى الفقرة الأولى :

«فى فناء كنيسة القرية ترقد هناك
وقد غطى التراب عينيها الجميلتين
لم تعد تتنفس ، أو تشعر ، أو تحرك ساكنا
وعند أقدامها ، وأمام رأسها
رقدت خادمتها وكأنها تشرف على شئونها

لكن التراب الأبيض كان من نصيب الجسدين » .

هذه الصور الواضحة المحددة تعد السمة المميزة لأشعاره الأخرى مثل « مزمور الحياة » و« شبابي الضائع » و « ميتزو كامين » و « صليب الجليد ». هذا الإتجاه نجده أيضا فى كتاباته النثرية التى صور فيها خبراته وتجاربه المتعددة عندما كان فى أوربا ؛ كما فى كتابه « الحج إلى ما وراء البحر » ١٨٣٤ . اتضح فى هذا الكتاب الانبهار الأمريكى التقليدى بالحضارة الأوربية العريقة ، وكانت مدينة هايدلبرج بالنسبة له المثل الأعلى لهذه الحضارة . لم ينظر إليها نظرة السائح الذى جاء للمتعة وقضاء وقت الفراغ ثم العودة مرة أخرى إلى بلده ، لكنه ذهب إلى هناك بنظرة الشاعر الذى يريد أن يستوعب الحضارة على أمل أن يفيد أبناء بلده بعد ذلك . وحاول قدر إمكانه أن يقدم الكثير من الصور والجوانب التى تبلور هذه الحضارة التى تمنى أن تلحق بها الأمة الأمريكية الناشئة .

كانت كتاباته سواء الشعرية أو النثرية صدى مباشرا لخبراته وجولاته وتجاربه الشخصية ؛ لذلك كان العنصر الذاتى الغنائى متغلبا على الجانب الموضوعى الدرامى . فى حكايته النثرية « هايبريون ١٨٣٩ صور الآنسة آبلتون التى وقع فى غرامها ، لكنها لم تستجب لمشاعره ! كان يظن أنها ستبتهج عندما تجد نفسها بطلة لقصته ، لكن النتيجة كانت عكسية تماما بحيث شعرت بجرح عميق وإن كان قد تزوجها فيما بعد . فى العام نفسه نشر أول ديوان له بعنوان « أصوات الليل » ثم ديوان « مواويل وقصائد أخرى » عام ١٨٤٢ . كان الجانب الغنائى هو السمة العامة للديوانين ، لكنه اهتم بالجانب الاجتماعى والإنسانى عندما أصدر ديوانه « قصائد عن العبودية » ١٨٤٢ كرد على النقاد الذين اتهموه بأنه لم يؤيد حركة إلغاء الرق ، وحاول تجاهلها ! هذا الديوان زاخر بالنزعات الإنسانية والدفاع المستميت من أجل كرامة الإنسان فى كل مكان وزمان .

وكما حاول لونجفيلو كتابة القصة والقصيدة وأدب الرحلات – خاض غمار التأليف المسرحى بمسرحية « الطالب الإسبانى » ، لكنه عاد إلى معالجة قضايا المجتمع بدافع من زوجته فكتب قصيدة « ترسانة سبرنجفيلد » التى كانت صيحة احتجاج عالية ومريرة ضد أهوال الحرب الأهلية ، كانت هذه بداية هجرته للشعر الغنائى إلى القصائد السردية الطويلة التى اشتهر بها مثل « إيفانجلين » ١٨٤٧ ، و« الأسطورة الذهبية » ١٨٥١ ، و « حواديت فى حانة على جانب الطريق » ١٨٥٨ ، ثم أضاف إلى هذه الأعمال قصة نثرية بعنوان « كافاناج » ١٨٤٩ التى ابتعد فيها عن تقليد النماذج الأوربية باحثا عن الأصالة فى الأدب الأمريكى القومى . بعد ذلك اتجه إلى الجانب الدينى المغرق فى الصوفية فى قصيدتى « كريستاس » ١٨٧٢ و« صليب الجليد » كمهرب من الصدمة التى أصيب بها عندما ماتت زوجته فى حادث محترقة .

وإذا كان النقاد قد هاجموا لونجفيلو على أساس فشله فى تجسيد الروح الأمريكية بسبب تأثره البالغ بالحضارة الأوربية فإنهم لا ينكرون إجادته لصنعة الشعر وتمكنه من أوزانه وإيقاعاته ؛ إذْ من النادر أن نسمع أى نشاز بين أبياته . حتى انفتاحه على أوربا لم يكن بدون نتيجة إيجابية ؛ فقد أوجد كثيرا من الروافد الجديدة للشعر الأمريكى ؛ مما أخصبه وأثراه دون شك . وعلى كل حال فقد نجح لونجفيلو فى الاحتفاظ لشعره بمكانة مرموقة فى التراث القومى الأمريكى بفضل مواويله وأشعاره الشعبية التى جسدت نبض الأمة الأمريكية فى إحدى مراحلها المبكرة .

82 Sinclair Lewis

٨٢ سنكلير لويس

(١٨٨٥ - ١٩٥١)

سنكلير لويس من الروائيين الأمريكيين الذين شكلوا ضمير الجيل الذى عاشوا فيه ، كما يمكن أن يشكلوا الملامح البارزة فى الشخصية الأمريكية بصفة عامة ؛ فطالما حذر الأمريكيين من أنهم نجحوا فى خلق حضارة مادية رفيعة المستوى دون أن يواكبها الإحساس الإنسانى المرهف بالجمال والفن والأدب ، وبقيمة الكيان الفردى فى مواجهة الآلة الرهيبة التى تسيطر على كل شىء ! كانت المرارة التى تطفح أحيانا على أسلوبه الروائى سببا فى الهجوم الكاسح الذى شنه عليه النقاد باختلاف اتجاهاتهم لدرجة أنهم اتهموه بمعاداة النظام الأمريكى كله ، لكن بعد انتهاء هذه العواصف النقدية أصبح المثقفون الأمريكيون الآن يدركون أن الهجوم الذى شنه لويس على المجتمع الأمريكى كان صادرا عن حبه لبلاده ، وليس عن كراهيته لها ، وأن هدفه لم يكن تحقيرا لشأنها ، بل حثا للأمريكيين حتى يصحوا من سباتهم العميق الذى نتج عن الزهو والخيلاء والرضا المطلق عن النفس !

ولد سنكلير لويس بمدينة سوك سنتر بولاية مينيسوتا . وفى أثناء دراسته هرب من أبيه عام ١٨٩٨ ليلتحق فى صفوف الجيش قارعا للطبول فى الحرب الإسبانية الأمريكية ، لكنّ أباه أعاده قسرا ليكمل دراسته حتى التحق عام ١٩٠٣ بجامعة ييل التى اشترك فى تحرير مجلتها الأدبية . رحل إلى إنجلترا فى سفن شحن المواشى فى صيف أعوام ١٩٠٤ و١٩٠٦ ، ثم استقر بعد ذلك فى نيويورك ومارس الكثير من المهن على فترات متقطعة مثل التحرير وبيع أناشيد الأطفال للمجلات ، لكنه عاد عام ١٩٠٧ إلى ييل وحصل على درجتها العلمية عام ١٩٠٨ الذى يشكل بداية سياحته فى جميع أرجاء الولايات المتحدة ، وهى السياحة التى استمد منها بعد ذلك مضمون معظم رواياته .

بدأ إنتاجه الروائى عام ١٩١٤ بنشر رواية « صديقنا المسترِ رين » ، ثم رواية « طريق الصقر » ١٩١٥ ، وفى عام ١٩١٧ كتب روايات « المهنة » ، و« الأبرياء » ، و« الهواء الحر » ١٩١٩ ، ثم أشهر رواياته على الإطلاق

«الشارع الرئيسى» ١٩٢٠ ، و«بابيت» ١٩٢٢ ، و«آروسميث» ١٩٢٥ ، و«مصيدة الإنسان» ١٩٢٦ ، و«إيلمرجانترى» ١٩٢٧ و«دودويرث» ١٩٢٩ . وهو العام الذى حصل فيه نفسه سنكلير لويس على جائزة نوبل للأدب ، وكان بذلك أول الأدباء الأمريكيين الذين حازوها .

فى الفترة بين عامى ١٩٣٣ و١٩٥١ أى حتى وفاته كتب روايات «آن فيكرز» ، و«لا يمكن أن يحدث هنا» ، و«الوالدان الضالان» ، و«بيثل ميريداى» و«الباحث عن الله» و«عالم رحب بهذه الدرجة» التى نشرت فى عام وفاته ١٩٥١ . لكن لا ترقى هذه الروايات إلى مستوى رواياته الثلاث الشهيرة «صديقنا المستر رين» ، و«الشارع الرئيسى» ، و«بابيت» . وهى الروايات التى فرضت اسمه على الرواية العالمية منذ العشرينيات المبكرة من هذا القرن ، والتى تملك من الأسلوب والطابع المميز ما يمنحها الشخصية والنكهة التى تسهل للقارئ مهمة التعرف عليها والتجاوب معها بسهولة .

ظل لويس يحلم بأمريكا أفضل بكثير من تلك التى كان يعش فيها ، وطالما أقلقه هذا الحلم ودفعه إلى الخروج عن حدود الاعتدال والحلول الوسطى ، كان هجومه على المجتمع الأمريكى المعاصر هجوما قاسيا ومريرا ولا يعرف الرحمة فى أحيان كثيرة : هاجم رجال الأعمال والأطباء والعلماء ورجال الدين ، كذلك ألقى أضواء كاشفة على الحياة فى السجون والإصلاحيات ، والاضطهاد العنصرى ، والتمسك بالمظاهر والشكليات الكاذبة ، والتعصب ، والنفاق ، والخداع وغيره من الملامح التى ميزت محدثى النعمة الذين يزخر بهم المجتمع الأمريكى ! والظاهرة الغريبة فى أدب لويس أنه على الرغم من كل المرارة التى نضحت على رواياته فإنه لم يفقد روحه المرحة والساخرة ، بل الرومانسية التى تحلق بالقارئ فى بعض الأحيان إلى آفاق بعيدة من الخيال الرحب والأحلام الوردية .

حاول بعض النقاد الماركسيين إدخال سنكلير لويس فى زمرة أدباء الواقعية الاشتراكية ، لكنهم نسوا أن النتيجة النهائية لثورة لويس على المجتمع كانت بهدف تثبيت القيم العليا للبيت والأسرة والعادات الشائعة بين أفراد الطبقة الوسطى ، مع احترام قيمة العمل الفردى الذى يعود على صاحبه بثماره المرجوة . وربما كان إحساس لويس بالمرارة نابعا من إدراكه لقصور الطبقات الدنيا والمتوسطة فى بلاده عن فهم دور الفنان وتقديره : أى عن فهم كل ما يتصل بالحياة غير المادية بصلة . ترجع الصعاب التى قابلها لويس فى حياته إلى الدور الريادى الذى قام به فى مطالع القرن العشرين بالنسبة للرواية الأمريكية التى لم تتأصل تقاليدها كثيرا : تقول الناقدة كونستانس رورك فى دراستها عن لويس : إنه استطاع فى روايتى «الشارع الرئيسى» و«بابيت» أن يبتكر نماذج قومية أصيلة زاخرة بالسخرية من خلال استخدامه للاستعارة والمجاز ، والجمع بين التهويل والمبالغة وبين التقليل من قيمة الأشياء بطريقة لاذعة . استطاع بموهبته فى المحاكاة التهكمية الكوميدية أن يبتكر فكاهة قومية أصيلة ، فكان أمريكيا مثاليا فى أسلوب عمله وشخصية إنتاجه . تستنتج كونستانس رورك من هذا كله أن لويس يستحق أن يكون له الأثر والاعتبار والمكانة نفسها فى ريادة الرواية الأمريكية وتطويرها مثلما فعل دانيال ديفو فى الرواية الإنجليزية . هذا يرجع إلى تصويره الحياة الأمريكية بكل سلبياتها وإيجابياتها ، وهو تصوير يمتاز

بالصدق الفنى أكثر من كونه مجرد تسجيل فوتوغرافى أو مسح اجتماعى . تؤكد رورك فى نهاية بحثها أن الأمريكيين تغيروا كثيرا بعد أن شاهدوا أنفسهم فى مرآة لويس الفنية !

الفن تغيير لحياة الناس :

كان لويس يؤمن بأن المهمة الأساس للفن هى تغيير حياة الناس إلى الأفضل ،.وكان يعارض بشدة أن يتحول الفن إلى مجرد وسيلة للهروب من الواقع وتجنبه ؛ فالفن فى نظره مواجهة للواقع وتحد له . وقد طبق لويس هذا المفهوم عمليا فى رواياته . نجد مثلا فى رواية «صديقنا المستر رين» وليم رين ممثلا للإنسان العادى الذى يثور ضد جمود البيئة التى يعيش فيها ، والتى تكاد تخمد أنفاسه . ويثور من ثم ضد طغيان وظيفته وكل الارتباطات المتعلقة بها . يزداد وعيه عمقا بالسفر والرحيل ، ويشتد ساعده بالمحن التى يمر بها ، ويكتشف فى النهاية أن حياة الإنسان تتغير وتتطور من خلال الجرى وراء المعرفة الذاتية ، والبحث عن الحقيقة الإنسانية الكامنة وراء المظاهر المزيفة . ومن خلال الرواية يمكننا أن نلمس تفاؤل لويس وإيمانه بالمثل العليا الديمقراطية ، وهو التفاؤل الذى يكشف عن نفسه حين ينجح أبطاله فى تطوير أنفسهم ، وحين تنجح جهودهم وثوراتهم فى تحقيق آمالهم .

يفضل لويس اختيار أبطال رواياته من عامة الشعب المجهولين المغمورين أو من بين أفراد الطبقة المتوسطة الدنيا ، فكلهم يبدءون ثم ينتهون أفرادا عاديين بسطاء من أفراد الشعب وجمهرته . أما إذا ارتفعوا وعلا مقامهم – وهذا ما يحدث لهم جميعا – فإن أقصى درجات الارتفاع التى يمكنهم الوصول إليها هى الارتفاع من مستوى عامة الشعب إلى البورجوازية الدنيا ، أو من البورجوازية الدنيا إلى البورجوازية . لذلك يترقى رين من وظيفة كاتب متواضع إلى وظيفة كاتب ! وفى رواية «الأبرياء» يبدأ ست إيليبى حياته كاتبا فى محل أحذية ، ثم ينتهى به المطاف فى آخر الرواية ، فيصبح صاحب محل للأحذية فى القرية ! وفى رواية «المهنة» ترتفع أونا جولدن من فتاة عاملة فى أحد الفنادق إلى مديرة مساعدة فى سلسلة من الفنادق الصغرى على حين يدرس ميلت داجيت الهندسة فى رواية «الهواء الحر» بعد أن تخلص من الجراج الذى يملكه !

ولكى نضع أيدينا على أهم الملامح الأساس لفن لويس الروائى سنحاول تحليل أهم ثلاث روايات اشتهر بها ، وأثارت جدلا كبيرا فى الدوائر الأدبية سواء الأمريكية أو العالمية وهى : «صديقنا المستر رين» ، و«الشارع الرئيسى» ، و«بابيت» . وهى تطبيق عملى وفنى لإيمان لويس بدور الفن فى تغيير حياة الناس وتطويرها إلى الأفضل .

فى رواية «صديقنا المستر رين» يبدو أثر المال كقوة فعالة فى تشكيل حياة الإنسان ومساعدته على الانطلاق بعيدا عن جمود بيئته : فالمال يعطى رين الشجاعة الكافية فى دعوة الناس والأصدقاء لتناول الشراب ، وفى تحديد مواعيده الغرامية مع النساء ، وفى رده على رؤسائه ومناقشته لآرائهم ؛ لذلك لا يبدأ تعليم رين واختباره الحقيقى للحياة إلا بعد حصوله على المال اللازم لذلك ؛ فيتحرر تحررا مؤقتا من مهنته التى كان يمارسها ، ويقوم برحلة إلى أوربا .

يكتمل نضج رين بدخول إسترا ناش فى حياته ، وهذه المرأة لا تمثل كراهية لويس للإنسان البوهيمى فحسب ، بل إنها تمثل اشمئزازه من شخصية المرأة الجميلة الماهرة المغرية الفاتنة المتعلمة الذكية . ومع ذلك فهى ضحلة من الناحية العاطفية ، وتميل إلى هدم الآخرين وتدميرهم ! كان رين عديم الخبرة تماما بالنساء ؛ ولذلك كانت إسترا بالنسبة له آلهة الخيال والمغامرة والعلم والمعرفة والعاطفة والإحساس ، وكانت عبادة رين لها سببا فى إظهار تعسفها وأنانيتها وتفاهتها ، لكنها أفادته عندما قدمته إلى الصالونات والمجتمعات التى يؤمها الساخطون الناقمون المغرمون بالتشدق بأحاديث من يعرف الكثير عن الأمور الجنسية والفن والثورة ، فتفتحت عينا رين على مجتمع لم يسمع حتى عنه .

جاء التعليم الحقيق الذى ناله رين على يدى إسترا من خلال الآلام التى سببتها له ، وهى آلام يمكن الإنسان أن يحتملها عندما يتعلم تعلما حقيقيا ؛ ذلك لأن العلم من خصائصه أن يؤلم دون أن يعوق صاحبه عن الاستمرار فى حياته على الوجه الذى يريده فهو يخرج من التجربة وقد صهرت الآلام معدنه وجعلته أكثر نضجا وجرأة ومرحا وإقبالا على الحياة . وبذلك ينجح فى صداقاته ومشروعاته . وربما كان أهم تطور درامى طرأ على حياة رين فى هذه التجربة أنه تعلم الشيء الكثير عن الحياة وعن نفسه بحيث أصبح قادرا على التغلب على مشاعره المدمرة نحو إسترا نفسها . استطاع أن يختار نيللى كروبل تلك المرأة الجميلة الطيبة السلبية التى تصلح له ، صحيح أن نيللى تبدو باهتة وخاملة بجانب إسترا لكنها مع ذلك تظل الزوجة المثالية للرجل العادى . وتنتهى الرواية حين ينجح رين فى كل تجربة يمر بها . لقد سافر وتعلم ؛ ثم عاد ليعيش أفضل نوع من الحياة يمكن أن يعده لها تعليمه : وهى النجاح فى العمل ، وفى كسب الأصدقاء والاهتمام بالشئون العائلية ؛ فهذه هى الجمهورية الفاضلة للطبقة المتوسطة الدنيا التى أغرم لويس بتجسيد حياتها دراميا فى رواياته .

الأسلوب الروائى :

يرجع النجاح العالمى الذى أحرزته روايات « صديقنا المستر رين » و« الشارع الرئيسى » و« بابيت » إلى التناسق الدرامى الذى تمتاز به . هذا يؤكد لنا أن المضمون الفكرى الذى تحتوى عليه الرواية ليس كافيا لكى يجعل منها عملا فنيا متكاملا بدليل أن روايات لويس الأخرى والكثيرة تكاد تعالج المضمون الفكرى المفضل نفسه عنده ، لكنها لم تصل إلى الدرجة نفسها من النضج والنجاح والذيوع ، لأن اهتمامه كان منصبا على أفكاره الأثيرة أكثر من وعيه بضرورات الشكل الفنى الذى سيقوم بالتوصيل الدرامى لهذه الأفكار إلى القراء ! أما بالنسبة لروايات لويس الناضجة فيقول الناقد شيلدون نورمان جربستين فى كتابه « سنكلير لويس » الذى نشر عام ١٩٦٢ إن التناسق هو مفتاح أسلوب لويس قديما وحديثا . ويقصد جربستين بالتناسق صياغة العبارات والتراكيب ، ويخص منها بالذكر اختياره للصفة والظرف كمحور للعبارة . يلى ذلك فى الأهمية اختياره للأفعال . وهناك نقطة فنية أخرى تتمثل فى استخدام لويس للمجاز فى أسلوبه الروائى الذى يتضمن متنوعات لا حصر لها من الأنماط المختلفة مثل الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز الضمنى والمرسل وتشخيص الجماد والمعنويات . . . إلخ .

يضيف جربستين قوله : إن اسلوب لويس يخلق فينا انطباعا وشعورا بالسرعة واللون أكثر من شعورنا بالعمق والتركيز ؛ لأنه نادرا ما يتوغل فى شخصياته من الداخل ؛ فقد اعتاد دائما أن يصف التجارب من الخارج ، وبذلك لا نعلم الشىء الكثير عن الشخصية كفرد يفكر ويشعر فى ظروف معينة . بدلا من هذا يقوم لويس بتحليل كل ما تقوله وما تفعله هذه الشخصية ، ولا نجد فى الرواية إلا فرصا ضئيلة جدا تمكننا من تفسير هذه الشخصية من خلال تتبعنا لها وهى تتطور وتتقدم ، لكننا ندرك هذا التطور ، لأن لويس يحققه عن طريق عباراته المتدفقة وحواره الحى النابض بحيث تتيح كلمات تلك الشخصية وأفعالها للقارئ فرصة يؤكد فيها حكمه على تلك الشخصية .

وإذا كان البناء الدرامى فى معظم روايات لويس يفتقر إلى العمق والتكثيف ، فإن اهتمامه بالتناسق جنَّبه الدخول فى متاهات فرعية وطرق مسدودة من شأنها إصابة عمله بزوائد ونتوءات بل ثغرات وفجوات . كان ارتباطه بالتجربة التى يخوضها يطل روايته بمثابة العمود الفقرى الذى يربط جسم الرواية من أولها إلى آخرها . هذا نلاحظه بوضوح فى التجربة التى تمر بها بطلة رواية « الشارع الرئيسى » التى تُمثل بصفة عامة موقف الإنسان الأمريكى من مجتمعه المعاصر ؛ فهى تحاول العثور على مجموعة متكاملة من المثل العليا ؛ لكى تعمل على تحويلها إلى حقائق واقعة ، لذلك تُعنى بطلة الرواية بالمثل العليا التى يمكن أن تحققها من خلال إيمانها بنفسها وقدرتها على تحسين أحوال العالم وجعله مكانا أفضل ؛ لكى يعيش فيه الإنسان حياة حقيقية . هذا هو السبب الذى يدفعها إلى إبداء ملاحظات إيجابية عن الناس ، والأخلاق ، والمثل العليا ، لكنها ترى أفكارها الأثيرة وقد تحولت إلى أوهام تتلاشى واحدا بعد الآخر ! وتتضح لها فى النهاية النتيجة المرة القاسية التى تؤكد لها أن مثلها العليا تتعارض هى والحقيقة التى يتحتم عليها أن تتحملها وحدها .

أوضح لويس مضمون روايته بصراحة فى المقدمة عندما قال : « هذه هى أمريكا ، بلد يسكنها بضعة آلاف فى منطقة تزرع القمح والذرة ، وتشتهر بمعامل الألبان والغابات الصغيرة والأدغال ، هذا البلد يسمى فى قصتنا هذه « جوفر بريرى » بولاية « مينيسوتا » . لكن « الشارع الرئيسى » استمرار للشارع الرئيسى فى كل مكان ، والقصة كان يمكن أن تكون هى القصة نفسها فى أوهايو أو مونتانا ، فى كانساس أو كانتاكى أو إيلينوى . وما كان لها أن تختلف اختلافا كبيرا لو أن قصتها كانت تدور فى ولاية نيويورك أو فوق مرتفعات ولاية كارولينا . » .

ورواية « الشارعُ الرئيسى » فى نظر لويس – تجسيد حى للآفاق الرهيبة التى بلغتها المدنية الأمريكية الحديثة والتقليدية ؛ من ثم نرى كارول ميلفورد – بطلة الرواية التى كانت تعمل متخصصة فى شئون المكتبات – وهى تعلن عن عزمها بأنها ستضع يدها على بلدة من بلدان البرارى ، وستجعل منها « مدينة جميلة » . معنى هذا أنها قررت تحويل مثلها العليا إلى حقائق واقعة ، وذلك بالقضاء على الأوهام والأساطير التى تسيطر على أذهان الناس فى هذه البرارى الواسعة . تبدأ كارول فى تنفيذ قرارها مباشرة بعد زواجها من الدكتور ويل كينيكوت حين تسافر معه عبر المنطقة الغربية الوسطى ذات الأرض السهلة المستوية فى طريقها إلى بيتها الجديد فى جوفر بريرى . إنها تشعر بالإحباط عندما تقهرها الروائح التى تشمها والقذارة التى تلمسها فى ركاب القطار الذى يقلها ، وتروعها

بلادة الفلاحين والمناظر المؤذية للبلدان التى تمر بها .

لكنَ زوجها يمثل الأمريكى التقليدى الذى يؤمن إيمانا جازما بأنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان . فهو لا يستطيع أن يرى تلك المناظر المؤذية أو أن يدرك ما فيها من تشابه . إنه يعتقد أن تلك البلدان بلاد طيبة لا عيب فيها ، وتعج بالنشاط والحركة ، ولا يفوته أن يذكر كارول أن هذه الأراضى كانت منذ نصف قرن فقط مجرد منطقة من مناطق البرارى والقفار ، لكن هذا الرضا البليد لا يؤثر على نظرة كارول المتفحصة إلى منطقة جوفر بريرى ؛ فهى لا ترى فيها إلا منطقة زاخرة بالرثاثة والدناءة وانعدام وسائل التخطيط ؛ مما يشحذ عزيمتها على تحويل مثلها العليا إلى حقائق واقعة . تقابل كارول الكثير من الخبرات والمآسى والعادات التى تثير الغم والاشمئزاز . وربما كان أقسى وأهم درس تعلمته هو ذلك الذى جعلها تدرك إلى أى مدى من الضآلة وضيق الأفق يمكن أن يصل إليه الجنس البشرى ؟ فلا شك أن تضييق الخناق على شطحات الخيال يؤدى بالضرورة إلى خنق روح الإنسان وتحويله إلى حيوان بمعنى الكلمة .

تفقد كارول كل آمالها فى تغيير أحوال أهالى جوفر بريرى ؛ إذ تُقابَل مجهوداتها المخلصة باحتقار النساء الأخريات اللاتى يدافعن فى كبرياء عن جوفربريرى وتقاليدها المتعفنة ، بل تبدو النساء أكثر تعصبا فى دفاعهن عن أزواجهن . تتأكد خيبة الأمل عند كارول عندما تخبرها فيدا شيروين إحدى صديقاتها القليلات أن أهالى البلدة يثيرون الإشاعات حول حياتها ، وينتقدون كل حركة من حركاتها سواء طريقتها فى إقامة الحفلات الصاخبة الفريدة من نوعها ، أو طريقتها فى معاملة خادمتها . بل إن المراهقين يتناولون سيرتها بألفاظ غير مهذبة . تكتشف كارول فى النهاية أن المودة السطحية التى تميز سلوك الأهالى قد خدعتها وأوهمتها بقدرتها على ممارسة نشاطها وخدماتها حرة طليقة ؛ فلا أحد يحبها كما كانت تظن ، ويتحول حماسها إلى نقمة على الواقع الذى فشلت فى إخضاعه لمثلها العليا .

ورواية « الشارع الرئيسى » من أنجح روايات لويس ؛ لأن النقد الاجتماعى لا يرد على لسان الروائى : فالمواقف والشخصيات تجسده على حين أن الشكل الفنى للرواية لا يتيح للقارئ لحظات ليتنفس فيها ويسترخى بعيدا عن رذائل تلك البلدة الصغيرة وطرقها المسدودة . حقق لويس التوازن فى روايته ، فخصص فصلا يجسد الحياة المتعفنة لأهالى البلدة يعقبه فصل يصور لنا فيه لونا من التطور فى حياة كارول الخاصة وهكذا ؛ بذلك كثف الصراع الدرامى على مستواه الخارجى والداخلى فى الوقت نفسه : فالصراع الخارجى يتمثل فى الحرب القائمة بين كارول وجوفر بريرى على حين يدور الصراع الداخلى بين كارول وزوجها الذى يمثل كثيرا من خصائص تلك البلدة الكئيبة .

أما رواية « بابيت » فتعد من ناحية المضمون امتدادا وتفريعا لرواية « الشارع الرئيسى » فبعد أن وصف أثر المظاهر الكاذبة والشكليات المزيفة على بلدة جوفر بريرى التى تمثل أمريكا بصفة عامة – توسع لويس فى نسيجه الروائى وخلق فى « بابيت » ولاية أطلق عليها اسم وينماك ، وهى اختصار (ويسكونسن ، مينيسوتا ، ميتشجان) وعلى رأس هذه الولاية أقام مدينة زينيث الخيالية ، ثم قام بسرد عامين فى حياة أحد مواطنيها الذين يمثلونها وهو جورج ف . بابيت الذى ينتمى إلى الطبقة المتوسطة ويبلغ دخله ٩٠٠٠ دولار فى السنة ، وعمره ستة وأربعون

عاما ، ويميل جسمه إلى البدانة ، يعيش فى إحدى الضواحى النموذجية ، وهو والد لطفلين ، يتاجر فى الأراضى الزراعية . وأخلاقه تتميز بالطيبة ، ولكنها الطيبة التقليدية الكئيبة التى تعتبر النجاح المادى غاية المنى .

تبدأ رواية « بابيت » بوصف المدينة الحديثة ، مدينة « العمالقة » ، وبعد ذلك يتدفق التهكم والسخرية ؛ لأن الرواية توضح لنا أن بابيت وأمثاله مجرد أقزام وليسوا بعمالقة على الإطلاق . فحياته تخلو من المعنى والإثارة والجمال . بل إن السحر الوحيد المتبقى فى حياته يتمثل فى تلك الزيارات التى تقوم بها فتاة مراوغة فى أحلامه ؛ لذلك فالأثر العام الذى تتركه الرواية يؤكد الحقارة والخسة والدناءة والتفاهة على الرغم من المظاهر البراقة التى تحيط ببيت بابيت ، وتتمثل فى كل أسباب الراحة من الناحية المادية . لكن هذا البيت إنما هو مأوى يأوى إليه ، وليس سكنا يشعر فيه بالراحة النفسية والاطمئنان العائلى . هذا فى البيت أما فى العمل فأخلاقيات بابيت واسعة مطاطة بحيث يمكن أن تتغاضى عن الرشوة ، والكذب ، والانتهازية ، والتآمر ، على الرغم من أن بابيت يتهم أحد موظفيه باستخدام هذه الأساليب نفسها . وكلما شعر بابيت بتأنيب الضمير كمظهر من بقايا المبادئ الخلقية والدينية القديمة – فإنه يحاول تبرير عمله تحت ستار من العمل الجيد الحازم . بهذا الأسلوب استطاع أن ينال جزاءه على جهوده من المجتمع الذى لم يخرج عن تقاليده البالية ، بل كان أحد حراسها المتفانين .

ذلك هو مجتمع الزيف الذى جسده سنكلير لويس فى رواياته ، وصبّ عليه كل سخريته وتهكمه ، بل مرارته ! وإن كانت ثورة لويس قد جعلته فى بعض رواياته يجنح إلى التقرير والمباشرة السطحية – فإن الشكل الفنى المتكامل فى رواياته : «صديقنا المستر رين» و«الشارع الرئيسى» و«بابيت» قد امتزج امتزاجا دراميا بمضمونه الفكرى المفصل ، وأفسح له مكانا فى الصف الأول لرواد الرواية الأمريكية بصفة عامة .

83 Amy Lowell

٨٣ إيمى لويل

(١٨٧٤ - ١٩٢٥)

إيمى لويل أديبة أمريكية ساهمت فى إرساء دعائم المدرسة التصويرية أو الإيماجية فى الشعر الحديث ، وشاركت إزرا باوند وهيلدا دوليتل ووليام كارلوس ويليامز فى استخدام الصورة الشعرية كأهم أداة فنية تنهض عليها القصيدة : فالصورة تجسيد لمزيج مركب من الفكر والعاطفة فى لحظة بعينة من الزمن . من أهم اتجاهات المدرسة التصويرية استخدام لغة الحوار اليومى بين الناس ، واختيار الكلمة المناسبة تماماً لأداء وظائفها الدرامية فى النص الشعرى ، وابتكار إيقاعات جديدة لم تألفها الأذن من قبل ؛ ولا يتأتى هذا إلا من خلال الصورة ذات الملامح المادية المتجسدة التى ترفض كل ما هو عام وغامض ومجرد ؛ فالقصيدة جسم صلب ومحدد وواضح ؛ لأنه يملك حياته الخاصة به ؛ لذلك يكمن جوهر الشعر فى التكثيف والتركيز وشحن الألفاظ والتراكيب بدلالات لم تألفها اللغة من قبل ! لم يقتصر تأثير المدرسة التصويرية على الشعر الأمريكى ، بل امتد إلى الشعر الإنجليزى المعاصر ، وبرز فى أعمال ت . ا . هيوم ، وف . س . فلنت ، وفورد مادوكس فورد ، ورتشارد أولدنجتون . وقد استفادت إيمى لويل من مشاركتها لهؤلاء فى ريادة هذه المدرسة ؛ مما جعل لها جمهوراً من صفوة المثقفين على جانبى المحيط الأطلنطى .

ولدت إيمى لويل فى مدينة بروكلاين فى ولاية ماساتشوستس ؛ كانت عائلتها تتمتع بالثقافة الرفيعة والثروة العريضة . يكفى أن نذكر أن عائلتها قدمت الشاعر والمفكر جيمس راسل لويل فى القرن الماضى ، وقدمت فى هذا القرن روبرت لويل ابن عمها وأحد قادة الشعر الأمريكى الحديث . لم تلتحق إيمى لويل فى صباها بالمدارس التقليدية ، بل تلقت العلم على أيدى المدرسين والمربين الذين جاءوا إلى منزلها خصيصاً لهذا الغرض . وقد أظهرت اهتماماً مبكراً بالشعر ، لكنها لم تفكر جدياً فى شق طريقها كشاعرة إلا فى عام ١٩٠٢ عندما جاءت إلى أمريكا صديقتها إلينورا ديوز وشجعتها على استغلال موهبتها الشعرية ، لكنها لم تنشر أول ديوان لها « القبة

الزجاجية ذات الألوان المتعددة» إلا بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ . وبدت علامات النضج على ديوانها الثانى «نَصْل السيف وبذرة الخشخاش» ١٩١٤ . يبدو أن هذا كان نتيجة لزيارتها لإنجلترا عام ١٩١٣ حيث تعرفت على إزرا باوند الذى كان يعيش هناك فى ذلكْ الوقت ، وقدمها بدوره إلى رواد المدرسة التصويرية . ومن خلاله عرفت ت . ا. هيوم الشاعر الإنجليزى الكبير الذى أرسى دعائم المدرسة فى إنجلترا .

يقول بعض النقاد : إن إيمى لويل خلفت إزرا باوند على عرش المدرسة التصويرية ؛ لأنه لم يحتمل أن يربط شعره بمدرسة معينة ، لكنها واصلت إصدار السلسلة النقدية التحليلية التى عرفت باسم «بعض الشعراء التصويريين» فى أعوام ١٩١٥ ، ١٩١٦ ، ١٩١٧ . أثارت الآراء والاتجاهات التى وردت فى هذه السلسلة جدلاً كبيراً فى دوائر المثقفين . ولم يقتصر نشاط إيمى لويل على قرض الشعر ، بل خاضت مجال النقد بكتابها عن الشعر الفرنسى «ستة شعراء فرنسيون» ١٩١٥ ، ودراستها «اتجاهات فى الشعر الأمريكى الحديث» ١٩١٧ . ثم توالت دواوينها الشعرية : «رجال ونساء وأشباح» ١٩١٦ ، و«حصن جراندا» ١٩١٨ ، و«صور العالم الطافى» ١٩١٩ ، و«أساطير» ١٩٢١ ، و «ما الساعة ؟ !» ١٩٢٥ : أى فى عام وفاتها ؛ ثم «رياح الشرق» ١٩٢٦ ، و«مواويل للبيع» ١٩٢٧ . من أشهر أعمالها النقدية السيرة الذاتية التى كتبتها عن الشاعر الإنجليزى الرومانسى الكبير جون كيتس . وهى دراسة موسوعية فى مجلدين ، وإن كان النقاد هاجموها بحجة أن الموضوع لم يكن يحتمل كل هذا الإطناب والتطويل والإسهاب !

وعلى الرغم من انتماء إيمى لويل إلى حركة «الشعر الجديد» بصفة عامة ، ومدرسة الشعر التصويرى بصفة خاصة فإنها لم تجعل من قصائدها مجرد تطبيقات لهذه الاتجاهات الجديدة . كانت تملك من الاستقلال الفكرى ، والمقدرة الخلاقة ، والأصالة الفنية – ما جعلها رائدة حقيقية فى مجالها : فقد نادت بحرية الشاعر فى أن يتخلص من قيود الوزن التقليدية التى غالباً ما يصطنعها الشعراء المحترفون فى قصائدهم ؛ لذلك يمكن الشاعر أن يعتمد على الإيقاع الأساس النابع من مخارج الألفاظ فى النطق السليم للغة . هذا ما طبقته إيمى لويل بالفعل فى قصائدها ، لكن وعيها الحاد بالاستخدامات الجديدة للغة لم يفقد شعرها القدرة على توظيف العناصر الحسية المتمثلة فى اللون والحركة ، وقد فرضت منهجها الشعرى على تلاميذ المدرسة التصويرية من خلال سلسلة «بعض الشعراء التصويريين» وفيها طبقت عليهم معاييرها النقدية الجديدة ؛ مما اعتبره بعض نوعاً من فرض الوصاية عليهم .

لم يكن النقاد متعاطفين مع إيمى لويل ، بل قرر بعضهم أن موهبتها كانت أقل من العادية ، وأن غرورها الزاخر بالادعاء أحاطها بهالة خادعة لم تكن تستحقها ! واتهمها الآخرون بأنها كانت مقلدة ، فيقول أوسكار كارجل : إنها تأثرت بالشاعر الفرنسى التجريبى بول فور ، وهو شاعر ليس له وزن حقيقى ؛ لأن شعره يمثل إحدى فترات التدهور التى أصابت الشعر الفرنسى . يحلل كارجل شعر إيمى لويل فيقول : إنه مزيج من العناصر البيوريتانية «التطهرية» والإقليمية المحددة التى لا يمكن أن تؤهلها للمكانة المرموقة التى اغتصبتها بين رواد الشعر الجديد . وعلى الرغم من أن الحملات النقدية ضدها لم تكن موضوعية تماماً فإنها أثرت على شعبية إيمى لويل بين متذوقى الشعر العاديين ! فقد نشرت ستمائة قصيدة ابتداء من عام ١٩١٠ حتى عام وفاتها ١٩٢٥ ، لكن من

هذه الحصيلة الضخمة لم تكتسب الشعبية اللازمة سوى قصائد قليلة تمكنت من أن تنشر فى كتب المختارات الشعرية التى يدرسها الطلبة ويقتنيها قراء الشعر .

يبدو أن إقبال إيمى لويل على الشعر الحر ، واستخدامها إياه بجرأة وثقة زائدة عن الحد - قد صدم الجمهور التقليدى الذى تعود أوزاناً معينة للشعر ! والدليل على ذلك أن قصائدها التى نالت شعبية كانت تميل إلى الشكل التقليدى للقصيدة ، لكن إيمى لويل كانت تؤثر الإيقاع الموسيقى للجملة ككل بدلاً من الوزن المرتبط بالتفعيلة الواحدة المتكررة ؛ كما أن القصيدة عندها تعتمد على صورة واحدة أو استعارة واحدة على حين تعود الجمهور متابعة الصور المتعددة فى القصيدة الواحدة بصرف النظر عن الوحدة الموضوعية للشكل الفنى التى يتيحها وجود صورة واحدة محددة بأبعاد ملموسة . كانت إيمى لويل تصر على ضرورة الوعى الحاد عند الشاعر ، وقدرته على معرفة كل أسرار صنعته بالإضافة إلى موهبته الطبيعية . أكدت هذه الحقيقة النقدية فى مقدمتها لديوان « نصْل السيف وبذرة الخشخاش » ، لكنها حقيقة لا ترضى الذوق العام عند القراء الذين تعودوا اعتبار الشاعر مجرد مخلوق شيطانى ولد ولديه تلك الموهبة التى تستمد قوتها من الوحى والإلهام ، والتى تجعل من الشعر تدفقاً تلقائياً للعواطف والأحاسيس .

اعتاد القراء أيضاً العثور على الحكم والأمثال فى طيات القصائد التقليدية ، أما إيمى لويل فتؤكد فى المقدمة نفسها أنها ترفض تماماً أن يكون للشعر أى هدف تعليمى ؛ لأن ذلك ليس من وظيفته على الإطلاق ؛ فقيمته الحقيقية تكمن فى وجوده الجمالى حتى لو كان هذا الجمال ينتمى إلى العصور الوسطى : فالأشجار لا يمكن أن تلقى علينا دروساً فى الأخلاق ! ومع ذلك فنحن نستمتع بوجودها فى ذاته ؛ كذلك الحال فى القصائد : طبقت إيمى لويل هذه الاتجاهات النقدية عملياً فى قصائدها كما نجد فى قصيدة «زهور الزنبق» فى ديوان « ما الساعة ؟ » التى تتخذ فيها من زهرة الزنبق صورة شاملة للقصيدة كلها ، فنرى من خلالها الإنسان والمكان ممثلاً فى ولاية نيوإنجلاند . تبدو الزهور وكأنها بداية الوجود ونهايته فى الوقت نفسه ، بل تتحول إلى شخصيات تدير الحوار الهادئ الناعم مع القمر المبكر . وكما أن الزهرة جميلة وواضحة ومحددة - كذلك سعت إيمى لويل إلى جعل قصيدتها معادلاً شعرياً لهذه الزهرة .

لم تحاول أن تحلل قصائدها للقراء ؛ حتى يسهل عليهم تذوقها ؛ فقد كان إيمانها أن القصيدة يجب أن تتكلم بنفسها عن نفسها دون أى تدخل من الشاعر . لم يكن القراء على استعداد لتقبل أسلوب إيمى لويل وهى تأخذهم بلا هوادة ، وتعبُر بهم الفجوة الواسعة بين الشعر القديم والشعر الجديد . أدى هذا إلى عدم حصولها على الشعبية التى يتمناها أى شاعر ، لكن هذا لا ينقص أبداً من دورها الريادى الذى خلّص الشعر من الزخارف اللفظية والبديعية ، ومنح القصيدة وحدتها الموضوعية من خلال الصورة الواحدة المحددة .

84 James Russell Lowell جيمس راسل لويل ٨٤

(١٨١٩ - ١٨٩١)

جيمس راسل لويل أديب ومفكر أمريكى استطاع المساهمة بقدر كبير فى الحياة الفكرية والثقافية والأدبية بطول القرن التاسع عشر. وقف على قدم المساواة مع كبار أدباء هذا القرن ، بل إنه استطاع أن يجعل من نفسه ناقداً وحكماً على أعمالهم وإنجازاتهم ! قوبل بالاحترام والتقدير من كل دوائر المثقفين سواء فى أمريكا أو أوربا. كانت حياته نشيطة ومتجددة وزاخرة بالأنشطة المتعددة فى مجالات الشعر والنقد والصحافة والتدريس الجامعى والعمل الدبلوماسى فى الخارج. كان اعتزازه بأمريكيته قد منح معظم أعماله وإنجازاته طابعاً مميزاً بعيداً عن النظرة المحلية الإقليمية الضيقة ! فقد ساعدته ثقافته الشاملة على إدراك نوعية العلاقة بين الأمة الأمريكية الناشئة والحضارة الأوربية العريقة ، وأدرك أن الطريق الوحيد لنهضة بلده حضارياً أن تتخلص من عقدة التبعية لأوربا ، ليس بالرفض أو التجاهل ، ولكن بالهضم والاستيعاب ! فالحضارة ملك للإنسانية كلها ، وعلى كل دولة تريد النهوض والإحياء أن تستوعب من هذه الحضارة ما تشاء وما يتناسب هو وملامحُها الروحية ومكوناتها المادية ؛ لذلك غطت ثقافة لويل كل الأنشطة الحضارية من سياسة وصحافة ودبلوماسية واقتصاد واجتماع بحيث أصبح من العلامات المميزة للطريق الذى شقه الفكر الأمريكى.

ولد جيمس راسل لويل فى مدينة كمبردج بولاية ماساتشوستس فى عائلة من أرقى عائلات نيو إنجلاند الأرستقراطية. أثرت نشأته هذه على فلسفته فى الحياة التى اتسمت بروح المحافظة على التقاليد والقيم التى نشأت عليها الأجيال السابقة. وفى الوقت نفسه كان من أشد المتحمسين لكل الأفكار الديمقراطية ، ومن أعنف المناهضين لنظام الرق ، ومن أوائل الكتاب والصحفيين الذين أدركوا عظمة لنكولن ودوره التاريخى فى حياة الولايات المتحدة. برز إعجابه الشديد به فى قصيدته التى عرفت بعنوان «أنشودة الذكرى» ١٨٦٥.

أما حياة لويل الدراسية فكانت فريدة مثل شخصيته تماماً : عندما كان طالباً بهارفارد لم يربط قراءاته

بمناهج الدراسة ، بل درس كل ما كان يتمشى مع عقله المتفتح النهم لدرجة أنه قضى ستة أشهر فى مدينة كونكورد للدراسة بين أحضان الريف والطبيعة ، وهى المدينة التى شهدت أكبر تجمع ثقافى وفكرى فى ذلك الوقت ، وكان على رأسه إيمرسون وثورو وهوثورن وميلفيل وغيرهم من رواد الفكر الأمريكى .

كان لويل صارما فى نقده لبعض أعضاء مدرسة كونكورد ؛ ولم يستثن إيمرسون من هذا النقد ، بل إنه إتهم ثورو بأنه حبس نفسه داخل سجن أفكاره الأثيرة ، ولم يحاول أن يستوعب غيرها . ظل على اتهامه هذا لثورو برغم أنه غير نظرته إلى ايمرسون مع تقدم السن . ويبدو أن صرامته هذه ترجع إلى دراسته القانونية التى تلقاها فى مدرسة الحقوق والتى حصل منها على إجازته العليا . ومع ذلك فلم يشتغل بالمحاماة أو بالقضاء ؛ لأنه وجد أن ميله للعمل الصحفى أقوى . وبالفعل عمل بمجلة « الدليل» ثم رأس تحرير مجلة « الرائد » ذات المستوى الرفيع والعمر القصير فى الوقت نفسه . كان لزوجته دور كبير فى تشكيل الآراء التى نادى بها فى كتاباته . فقد تزوج ماريا وايت التى مارست الشعر بنفسها ، وشجعته بكل حماس على إعتناق المبادئ الإنسانية الشاملة التى تحارب العنصرية والرق والحرب ، والتى اشتهر بها فى مقالاته وقصائده ومحاضراته .

كان أول عمل جلب الشهرة القومية للويل ديوان «مذكرات بيجلو : السلسلة الأولى» ١٨٤٨ . وقصائد هذا الديوان متداخلة مع فقرات نثرية بحيث يشكل الشعر مع النثر حواراً بين هوسيا بيجلو الفلاح اليانكى ، وبين أصدقائه . استخدم لويل لهجة اليانكى الزاخرة بالألفاظ السوقية والدارجة والصريحة وهى الصفات التى ارتبطت بشخصية اليانكى التى تطلق بصفة عامة على الأمريكى الساذج البرىء المنطلق الريفى الذى لم تتفتح عيناه على تعقيدات الحضارة الحديثة . وقد استخدم الأدباء لهجة اليانكى قبل لويل على سبيل إثارة السخرية والدعابة ، لكن لويل كان أكثر أصالة فى توظيفها دراميا فى شعره ، ومن ثم كانت روح الفكاهة عنده أكثر حدة ولماحية . وربما كان العيب الأساس فى هذا الديوان – الطول المبالغ فيه الذى يصل إلى درجة الملل . وهو الخطأ الفنى الذى وقع فيه لويل فى معظم إنتاجه الأدبى .

وربما كان الذى خفف من الملل إلى حد ما فى ديوان « مذكرات بيجلو» أنه كان زاخراً بالقصائد الساخرة واللقطات النثرية الحية ، والنقد الاجتماعى والسياسى لمظاهر العصر ، كما ظهرت فيها مناهضته لنظام الرق ، ومساندته لكل القيم التى نهض عليها المجتمع الأمريكى الأصيل . تركزت السلسلة الأولى على موضوع الحرب مع المكسيك ، أما السلسلة الثانية التى صدرت عام ١٨٦٧ فقد بلورت الجوانب اللا إنسانية للرق . وإذا كانت القصائد قد كتبت بلهجة اليانكى فإن الفقرات النثرية تميزت بالإنجليزية الكلاسيكية المباشرة . والديوان ينهض على ثلاث شخصيات رئيسة : هوسيا بيجلو الذى يعلق بأسلوب محدد وواضح على قضايا الساعة ، وصديقه بريدو فريدم ساوين الوغد الانتهازى الخبيث ، والأب الجليل هومر ويلبر الذى يمثل القطب المناقض لساوين . من خلال هذه الشخصيات يسخر لويل من رجال السياسة فى عصره ، ومن النظريات التى بشروا بها ، ومن الأساليب الملتوية التى أدت إلى وقوع الحرب ، ومن الجبن الذى ميز سلوك الصحفيين ، ومن حماقة أثرياء الرجال ومسئولى الحكم سواء فى الشمال أو الجنوب ! كان هذا الديوان أول عمل أدبى يهدف إلى بلورة اللهجات القومية فى أمريكا لدرجة أن هـ . ل . منكن اعتبره محاولة لخلق لغة جديدة .

فى العام نفسه (١٨٤٨) أصدر لويل ديواناً آخر يختلف فى مضمونه تماماً وسابقُه. كان بعنوان «رؤيا السير لونفال» ويحكى قصة فارس من العصور الوسطى، كله استعلاء وكبرياء، يقضى حياته خارج بلاده بحثاً عن الكأس المقدسة، ولكن دون جدوى. وأخيراً عندما يعود إلى بيته يجد الكأس فى اللحظة التى تخلى فيها عن كبريائه والتى منح فيها مريضاً بالبرص لقمة خبز جاف وإناء من الماء القراح. ويبدو أن لويل تأثر فى قصيدته السردية هذه بقصيدة الشاعر الإنجليزى تينيسون «جالاهاد» أحد فرسان المائدة المستديرة: يوضح لويل أن كبرياء الإنسان الذى يصل إلى حد الغرور والتأله يعميه عن إدراك طرق الخلاص: فقبل أن يخرج السير لونفال بحثاً عن الكأس المقدسة قابل ذلك الأبرص الذى ألقى إليه بعملة ذهبية فى التراب على سبيل الحسنة، لكن الأبرص رفض أن يلتقطها. وعندما عاد الفارس إلى وطنه بخفى حنين، وفشل فى العثور على الكأس – قابل الأبرص الذى شاركه هو نفسه هذه المرة فى لقمة الخبز وجرعة الماء فى إناء خشبى، وإذ بالأبرص يتحول إلى السيد المسيح، ويبشره بأن الإناء الخشبى قد تحول إلى الكأس. يستوعب لونفال الدرس ويدرك أن الإنسان ليس فى حاجة إلى الرحيل خارج وطنه؛ لكى يعثر على الكأس المقدسة؛ لأنها داخل كل منا إذا أراد امتلاكها.

كان لويل معتزاً أشد الاعتزاز بهذه القصيدة التى يقول عنها إنها جعلته أول شاعر أمريكى يعبر عن الديمقراطية الأمريكية الحقِّ من خلال هذه القصة الأسطورية؛ كما عبّر الشاعر الإنجليزى تينيسون عن الجانب الأخلاقى لها من وجهة النظر الإنجليزية: يقول الناقد هـ. ا. أسكادر: إن لويل قد تغنى بالديمقراطية من خلال روح المحبة والسلام بين الفارس والأبرص، فلم تعد الفوارق الاجتماعية حواجز ضد الحب الإنسانى. لم يقتصر نجاح القصيدة على مضمونها الإنسانى الشامل، بل أوضحت كذلك قدرة لويل الفائقة على التحكم فى الأوزان الشعرية وإخضاعها لضرورات الموقف؛ فهو يقوم بتغييرها وتنويعها وتطويرها بمهارة حرفية بطول أبيات القصيدة التى يصل عددها إلى ٣٤٧ بيتاً.

فى العام نفسه أيضاً (١٨٤٨) نشر لويل كتاباً نقدياً كتبه بالشعر بعنوان «حواديت للنقاد»، وهو كتاب ضخم يحتوى على تعليقات أدبية ولمحات نقدية ذكية وصريحة عن أجيال الأدباء سواء التى سبقته أو عاصرته، ولم يستثن من النقد أدبه هو شخصياً: كان قاسياً فى أحيان كثيرة مثلما فعل مع إدجار آلان بو، وثورو، وبريانت. والكتاب كقصيدة مثيرٌ ومحكم ومسلٍّ، أما كدراسة نقدية فيبدو اليوم بدائياً وساذجاً للغاية إذا ما قورن بإنجازات مدرسة النقد الجديد التى رسخت منذ أوائل القرن الحالى: فى القصيدة تدور (الحدوتة) حول أبوللو إله الشعر وناقد أمريكى معاصر، ومن خلال اللقطات المتتابعة يستعرض الكتَابُ الرئيسين المعاصرين فى لمحات ساخرة سريعة مكتوبة فى بحور ذات أوزان صاخبة تنتهى بالقوافى التى لا تخطر على بال القارئ. لم تكن أحكامه كلها عادلة وموضوعية، بل كانت مجرد انطباعات شخصية فى معظم الأحيان، وهجوماً انتقاميًّا فى بعض الأحيان، وخاصة ضد هؤلاء الذين هاجموه وانتقدوه واتهموه بالقيام ببعض السرقات الأدبية، لكن الكتاب على أية حال محاولة رائدة فى تقديم الملامح القومية للأدب الأمريكى فى ذلك العصر. بهذه الكتب الثلاثة التى نشرها لويل فى عام ١٨٤٨ استطاع أن يرسخ شهرته بحيث أصبح أحد رواد الأدب

الأمريكى فى منتصف القرن التاسع عشر . بعد هذه الشهرة العريضة قام بجولة أوربية على مدى عامى ١٨٥١ - ٥٢ زار فيها فرنسا وألمانيا وإيطاليا وإنجلترا عاد بعدها إلى بلدته كمبردج بسبب مرض زوجته التى ماتت عام ١٨٥٣ .

فى عام ١٨٥٥ شغل منصب أستاذ كرسى اللغات الحديثة فى جامعة هارفارد بعد أن استقال منه صديقه الشاعر لونجفيلو لكى يتفرغ لقلمه ، لكن نشاطه الأكاديمى لم يمنعه من مواصلة العمل بالصحافة : فرأس تحرير مجلة «الأطلنطى الشهرية» فى عام ١٨٥٧ ، لكنه استقال منها عام ١٨٦١ ليتفرغ للتدريس والتأليف . بعد ثلاث سنوات من هذا التاريخ لم يستطع البعد عن الصحافة أكثر من ذلك ، فشارك صديقه تشارلز إليوت نورتون فى رياسة تحرير «نورث أمريكان ريفيو» التى كانت من أرقى المجلات الثقافية فى أمريكا .

فى تلك الفترة نشر لويل كتابين يحتويان على مجموعة من المقالات الأدبية الأول : «بين كتبى» ١٨٧٠ ، والآخر «نوافذ غرفة مكتبى» ١٨٧١ . وكان معظمها قد نشر فى الصحف والمجلات . لم يمنع هذا النشاط الصحفى والأدبى والجامعى المتنوع لويل من السفر إلى الخارج حيث حصل على شهادات فخرية من جامعات أوكسفورد وكمبردج ؛ مما أهله بعد ذلك لمستقبله الدبلوماسى الذى لمع فيه عندما عين وزيراً مفوضاً فى إسبانيا ثم فى إنجلترا حيث استطاع أن يكتسب صداقات لنفسه ولوطنه فى الوقت نفسه . كان حماسه الوطنى لا ينطفئ ؛ ولذلك آلى على نفسه أن يجعل السياسة الأمريكية الخارجية عنواناً مشرفاً لوطنه من خلال خطبه وأحاديثه الطلية عن قيمة الديمقراطية وضرورتها .

تضاءلت مكانة جيمس راسل لويل الأدبية فى ربع القرن الأخير بسبب اهتماماته المتعددة التى غطت على شعره ، وهى اهتمامات انتهت مع عصرها ، لكن بالرغم من أخطائه وهفواته الأدبية والنقدية - لا يستطيع أحد أن ينكر قيمته التاريخية فى تراث الأدب الأمريكى ، وهى قيمة لاشك تنبع من إنجازه الشعرى ونظرته التحليلية . وهذا يتجلى فى قوله : «إن الروح هى التى تحدد غنى الرجال أو فقرهم ! أما الذى يمنح أمته مفهوماً حقيقياً وأصيلاً للجمال الذى يعد جوهر الحقيقة وجسدها ، كما يعد الحب حقيقة الروح - فإن مثل هذا الإنسان قد بذل أقصى ما فى وسعه من أجل سعادة أمته ، ومن أجل الحفاظ على حريتها ، وترتفع مهمته فى السمو درجات عن مهمة ذلك الذى يسعى فقط لمضاعفة دفاعات الأمة ومنابع دخولها الاقتصادية» .

تعد قصائد لويل تطبيقاً لهذا المبدأ كما نجد فى قصيدة «الكاتدرائية» ١٨٦٩ التى وصف فيها يوماً قضاه فى مدينة شارتريه الفرنسية وخاصة فى كاتدرائيتها . والقصيدة مزيج من الحوار والشعر ، وتتوغل فى الماضى لكى تُلقى منه أضواء فاحصة على حقيقة الحاضر : تدور أساساً حول صراع القيم بين العلم المادى والعقيدة الروحية ، والعذاب الذى ينتاب الإنسان المعاصر فى بحثه عن الله . وتعد القصيدة فى الوقت نفسه محاولة إيجاد أرض يلتقى عليها حاضر أمريكا وماضى أوربا : أى اليانكى مع الكلاسيكى .

فى قصيدة «كولومبس» ١٨٤٧ يستخدم لويل المونولوج الشعرى المرسل لكى يقدم لنا كولومبس فى ضوء جديد كرجل أراد أن يضيف للإنسانية حقائق جديدة ؛ فهو شخصية مثقفة ومفكرة وذات خيال أوسع بكثير مما يظنه الناس فى كولومبس الحقيقى . وضع لويل على لسان كولومبس أفكاره الخاصة بتلك الفترة من النمو

والتطور فى عمر أوربا التى يرى أن الشيخوخة قد دبت فى جسدها على حين أن الفتوة تسرى فى شرايين أمريكا ، وتجعلها قادرة على إنجاب الإنسان المثالى الذى سيحمل لواء الحضارة الجديدة .

فى قصيدة «أنديمايون» ١٨٨٨ يتجلى عشق لويل للجمال وقدرته على تحليله . كانت (لوحة) «الحب المقدس والعشق الجسدى» لفنان النهضة الإيطالى تيسيان بمثابة نبع الإلهام لقصيدته بحيث استمد مادتها من ملاحظاته التحليلية لنواحى الجمال فى (اللوحة) ، وهى الملاحظات التى سجلها فى كراسة كانت معه باستمرار فى جولاته الأوربية بصفة خاصة : فى هذه القصيدة يجسد لويل حيرة الإنسان فى مواجهة الجمال ، فلا يعرف أيهما يفضل : جمال الروح أم جمال الجسد ؟ هل يحب ربة الحب المثالى «أنديمايون» أو يعشق امرأة عادية ينفس معها عن غرائزه الحسية ؟ لا ينحاز لويل إلى أيهما ، بل يترك القصيدة تجسد الغموض والتناقض والحيرة التى تحتوى عليها هذه الحياة . ويبدو أن لويل قد تأثر بقصيدة جون كيتس «أنديمايون» التى تعالج المضمون نفسه بحيث تأثر بشكلها الفنى المقسم إلى سبعة أقسام والذى يعتمد على وحدة الأبيات الثنائية .

فى المحاضرة التى ألقاها لويل عام ١٨٥٥ بعنوان «وظيفة الشاعر» أكد أن الجمال الذى تحتوى عليه بلاده يشكل مصدراً كافياً للوحى والإلهام بالنسبة لأى شاعر : فمن حق الأمريكيين أن يتغنوا بجمال بلادهم كما يفعل أى شعب آخر . والتاريخ الأمريكى عبارة عن ملحمة أعظم تشكل فيه كل ولاية على حدة كتاباً فى ذاته . وتمتد صفحات هذا التاريخ ؛ لتغطى القارة الأمريكية من مين إلى كاليفورنيا . هكذا يربط لويل اعتزازه بأمريكيته من خلال عشقه لجمال بلاده ؛ فالجمال عنده لا ينفصل عن القيم الإنسانية الأخرى من حب ووطنية وإخلاص وتضحية . ولا يعيب الشاعر أن يرى الكون كله من خلال بلده ، لأن الجزء لا ينفصل عن الكل . والشاعر الذى يعجز عن احتواء وطنه فى قصائده لن يستطيع من ثم استيعاب العالم الخارجى الذى لا يعرف عنه ما يعرف عن وطنه .

85 Robert Lowell

٨٥ روبرت لويل

(١٩١٧ - ١٩٧٧)

ولد الشاعر الأمريكى روبرت لويل فى بوسطن . كان ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية التى اشتهرت بها ولاية نيوإنجلاند ، أما عائلته فكانت حافلة بالشعراء والمفكرين ، يكفى أن نذكر الشاعرة إيمى لويل رائدة المدرسة التصويرية فى الشعر الحديث ، والشاعر جيمس راسل لويل أستاذ الشعر بجامعة هارفارد . هذا يوضح المناخ الفكرى والفنى الذى شب فيه روبرت لويل ، والذى ساعده على التشرب بروح الأدب والشعر منذ نعومة أظفاره . وإذا كانت البيئة تؤدى دوراً كبيراً فى تكوين وجدان الشاعر وفكره فإن روبرت لويل كان محظوظاً ؛ لأن بيئته كانت تحمل معها كل العوامل المساعدة لإنجاب شاعر كبير مثله .

بعد أن تلقى روبرت لويل تعليمه فى جامعة هارفارد وكلية كينيون - بدت عليه معالم التفكير الثورى الجامح ، وانعكس هذا على علاقته بأبويه ، فقد أصابها التوتر لا لأسباب اقتصادية ولكن لاختلاف فى منهج التفكير : كان من الطبيعى أن يخرج عن تقاليد الأسرة بدخوله المذهب الكاثوليكى ، وكانت كل هذه الثورية بدافع من ثقته الزائدة بنفسه وعناده وصلابته ورفضه لكل محاولة تهدف إلى التأثير على فكره الخاص ! كان أبواه فخورين دائماً بأصلها الأرستقراطى وتقاليد أسرتها العريقة ، لكن لويل كان يؤمن بأن الأرستقراطية الحقيقية هى أرستقراطية الفكر ، وليست الأرستقراطية الاجتماعية التقليدية التى لا فضل لأحد فيها ؛ لأنها جاءت فقط عن طريق الميراث ، ودون معاناة فكرية أو وجدانية ! وغالباً ما يؤدى الاعتزاز المُلح بالأصول والأجداد إلى نوع من الكسل والغباء وضيق الأفق ؛ لأن الإنسان فى هذه الحالة يقنع بالفخر بأسرته وأجداده ، وتتحول هذه القناعة إلى الجمود والموت بعينه !

حاول لويل أن يحترم تقاليد أسرته بقدر الإمكان ، ولكنه فشل ؛ لأن الاحترام عنده اقتناع كامل ونابع من الذات ، ولا يمكن أن يفرض من الخارج بحكم العادة . حتى المذهب الدينى عنده لابد أن يصدر عن الاقتناع

الشخصى الكامل نفسه ، من هنا كان انضمامه إلى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية عام ١٩٤٠ ؛ لأنه يعتقد أنها المذهب الدينى الذى اقتنعت روحه به بدون أى تدخل أو فرض من الخارج ، ومن غير أن يرثه عن أسرته . لم تقتصر ثورته على تقاليد الأسرة أو المجتمع أو الكنيسة ، بل امتدت لتشمل دنيا السياسة ، ووقف معارضاً لسياسة الولايات المتحدة الأمريكية فى أثناء الحرب العالمية الثانية ، وكانت معارضته علنية وعنيفة لدرجة أن السلطات اضطرت إلى إيداعه السجن .

إنجازه الشعرى :

تمكن لويل من أن يثبت مكانته فى مجال الشعر الأمريكى المعاصر بثانى ديوان صدر له عام ١٩٤٦ بعنوان «قلعة اللورد ويرى» وذلك بعد ديوانه الأول «أرض التضاد» ١٩٤٤ . كان يحتوى على اثنتين وأربعين قصيدة من الشعر الغنائى الذى يحمل فى طياته طاقة غير عادية من الصور والإيحاءات والدلالات المتعددة ؛ كما يملك مرونة فى تشكيل القصيدة طبقاً لخصائص المضمون الذى يتفاعل هو والتشكيل . كان المضمون الرئيسى لقصائده يصدر عن تجربته الشخصية داخل عائلته ، سواء بالنسبة لآل لويل من ناحية أبيه ، أو آل وينسلو من جهة أمه . بالطبع لم يكن حكمه على عائلته كأسرة فى ذاتها ؛ وإنما امتد ليشمل قطاعات عريضة من الأفكار والتقاليد الأثيرة عند المجتمع الأمريكى . لم تقتصر قصائده فى هذا الديوان على بلورة ملامح المجتمع الأمريكى المعاصر من خلال أسرته ، بل عالجت موضوعات أخرى ، نجد بعضها يستمد مادته من التاريخ الحضارى لأوربا وبعضها الآخر يبلور معاناة الإنسان فى سبيل الوصول إلى مرحلة اليقين التى تشكل أعلى مراتب العقيدة . ولا شك أن شعر لويل من خلال هذا الديوان يكاد يغطى مسرح الحياة العريضة بكل ما يحمله من صراعات وتناقضات ؛ لذلك فهو لا يقنع بتجسيد الجانب التقليدى للمجتمع ، بل يسعى حثيثاً إلى إلقاء الضوء على الشر المستتر والنابع من هذا الركود الإنسانى ، فإذا كان الركود خاصية سلبية فالشر الكامن فيه لا يمكن أن يكون كذلك .

وعلى الرغم من تعدد المضامين وتنوعها فى ديوان «قلعة اللورد ويرى» فإن هناك نغمة خفية تربطها برباط عضوى وخفى فى الوقت نفسه . ومن الضرورى بالنسبة للقارئ أن يستوعب أبعاد هذه النغمة التى تتردد بين جنبات الديوان حتى يمكنه تذوقه على الوجه الصحيح . يتمثل هذا الخط الفكرى الأساس فى أن لويل يفهم الكون على أنه صراع الأضداد . ومن يريد أن يعيش حياته فعلاً لابد أن يكون على مستوى هذا الصراع الأبدى والأزلى ، أما إذا قنع بالضد الآخر المتمثل فى السكون والجمود والتحجر والثبات فقد كتب على نفسه اللعنة بيده ! فالحياة صراع مع الموت ، والوجود مقاومة مستمرة للعدم ، فلا نجد اختياراً ثالثاً بينهما . والموت ليس بالضرورة موتاً جسدياً ؛ لأن الموت الروحى والإنسانى أشد وطأة من الموت الجسدى . وكم من موتى تحولوا إلى تراب ، وما زالوا يؤثرون فى حياتنا بأفكارهم وأعمالهم الخالدة ، على حين يعيش بين ظهرانينا موتى بالفعل ! فليست الحياة هى مجرد الحركة الجسدية .

ومن خلال هذه الفلسفة يجسد لويل كل ملامح الحياة المعاصرة من قوانين قديمة ، واستعمار ومادية ، ورأسمالية وسلطة وغنى وفقر . يرى لويل أن الخلاص النهائى للإنسان من كل هذه الصراعات يكمن فى اعتبار

امتلاك المادة مجرد وسيلة إلى غاية ؛ فمأساة الإنسان المعاصر تنبع من أنه يسعى إلى الحصول على المادة كهدف فى ذاتها ؛ عندئذ يدخل فى طريق مسدود لا مخرج له منه إلا بالبحث عن طريق أو غاية أخرى . هذه الغاية تتمثل فى التحرر الكامل من قيود المادة واعتبارها مجرد قاعدة للانطلاق نحو آفاق أرحب تنتمى إلى عالم الروح والفكر والفن . يرى لويل فى شخصية السيد المسيح نموذجاً مثالياً للتحرر الكامل من سطوة المادة ؛ لذلك قهر العالم كله وعلى رأسه الإمبراطورية الرومانية ذات الحضارة المادية الرهيبة ، وذات الجيوش الجرارة التى تحكمت فى مصير الدنيا ؛ فالمادة مهما زادت وتضاعفت كماً وكيفاً — فلا يمكن أن تصمد أمام الروح بكل ضيائها الباهر .

يقول الناقد راندل جاريل فى دراسته عن روبرت لويل بعنوان «من مملكة الضرورة» : إن الصراع فى قصائد لويل يدور بين المادة والروح ، بين القيد والانطلاق ؛ وغالباً ما ينتهى بتحرر الإنسان ، حتى الموت يأتى كتحرر من دنيا الحاجة والمرض والخوف . وعلى الرغم من أن قصائد لويل زاخرة بالرموز والدلالات والإيحاءات غير المباشرة ، فإنه من السهل إدراك المعانى الكامنة وراءها إذا استوعبنا الخط الفكرى الرئيس المتمثل فى صراع المادة والروح ؛ فكل هذه الأدوات الفنية مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالعمود الفقرى للقصائد ، وتقوم بدور التنويعات الجانبية الصادرة عنه . من أهم هذه التنويعات أن العالم عبارة عن كتلة من الفوضى الجامحة التى يجب أن تهذب وأن تخضع لنظام دقيق يوضع لمصلحة البشر أجمعين . والعقل الإنسانى هو العامل الوحيد الذى يمكن أن يحيل الفوضى إلى نظام ، والصراع إلى تناغم ، يعتقد لويل أن العقيدة الدينية هى أسمى أنواع النظيم عندما يستوعبها الناس ، ويقتنعون بها من تلقاء أنفسهم .

يؤكد الناقد جاريل أن فكر لويل يميل إلى التاريخ أكثر من تأثره بالمنهج العلمى بكل قوانينه المادية الصارمة : فمن الواضح أن عقله أدبى وتقليدى لدرجة أنه لا يستطيع الفكاك من آثار الماضى ؛ فهو لا ينظر إلى الواقع المعاصر نظرة علمية موضوعية ، بل يراه فى ضوء الماضى ، بل إن العصور الماضية نفسها تتحول إلى واقع يعيشه لويل بكل كيانه فى قصائده : نرى فيها روما القديمة ، والعصور الوسطى المتأخرة ، وبدايات إنشاء ولاية نيو إنجلاند ، وهذه ظاهرة نادرة بين الشعراء المعاصرين ، لأنهم ينظرون إلى الماضى من واقع حاضرهم ، وليس العكس كما يفعل لويل . لكن لويل له فلسفة معينة ومقصودة فى هذا الصدد : وهى أنه يعتقد أنه فى دنيا الروح لا فرق بين الماضى والحاضر والمستقبل ؛ لأنها دنيا لا تعترف أساساً بوجود عنصر الزمن . أما الشعراء الذين لا يرون أبعد من المظاهر المادية فيظنون أن الحياة مجرد اطراد زمنى من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل وهكذا . هذه فى نظر لويل دائرة مفرغة تجرد الإنسان من إنسانيته ، لأنها تضع روحه تحت رحمة الضغوط المادية المؤقتة .

بين الصنعة والفن :

ولويل من الشعراء الذين يعرفون أسرار صنعتهم ؛ لذلك فإن قدرته على تنظيم الأفكار وتشكيلها ترتفع إلى مستوى الشحنة الدرامية التى تحتوى عليها القصيدة ؛ فمن خلال الفقرات المتتابعة تبدو القصيدة أمامنا كقطعة أنيقة من الفن التشكيلى ! يتجلى هذا فى التغيير الذى يحدث فى الحركة والإيقاع ، والوقفات المتنوعة والمرونة التى تطرأ على طول الجمل ، والتضاد بين الأبيات والجمل ؛ كل هذه الخصائص الفنية تقوم بتشكيل المضمون

الفكرى للقصيدة ، وتمنحها نظاماً درامياً ولغوياً داخلياً ؛ فقد كان لويل واعياً تماماً للإمكانات الخصبة والمدهشة التى تملكها لغة الشعر وعلى رأسها الاستعارة والصوت والحركة ، لكنه لم يكن ثائراً فى مجال الشكل الفنى للقصيدة ؛ لذلك كان شعره أقرب إلى الشعر الإنجليزى التقليدى . كان يظن أن التجديد فى مجال الشكل لابد أن يأتى من تلقاء نفسه ، وبدون أن يدركه الشاعر إدراكاً كاملاً ، أما إذا قصد إليه الشاعر قصداً فإنه يقع فى خطأ الافتعال . وطالما أن الأشكال التقليدية أو شبه التقليدية صالحة للمضمون المعالج فلا حرج إطلاقاً على الشاعر ؛ لكى يستخدمها ، بل إن استخدامها تجديد مستمر ودائم لها .

وربما كان هذا الاتجاه هو الذى ابتعد بلويل عن التأثر بمعاصريه ، وخاصة المدرسة التصويرية فى الشعر التى تزعمتها إيمى لويل وإزرا باوند ، لكن لا يعنى هذا أن لويل لم يكن عصرياً فى شعره الذى يشكل مزيجاً غريباً من المعاصرة والتقليدية ، وعلى الرغم من الطابع التقليدى الذى يسهل الإحساس به فى قصائده ، فإنها ليست قصائد سهلة ومباشرة ؛ فهى زاخرة بالأبعاد والأعماق والرموز التى تستلزم من القارئ خلفية ثقافية عريضة وتاريخية على وجه الخصوص . بهذا فقط يمكن القارئ أن يتذوق قصائد لويل ، وسيرى فيها عندئذ تدفقاً سلساً رهادئاً للأفكار والأحاسيس كما نجد فى قصيدة «حوار عند الصخرة السوداء» من ديوان «قلعة اللورد ويرى» التى يقول فيها :

«فى تلك الحفرة العميقة المملوءة بالرماد
تصرخ العظام طالبة دم الحوت الأبيض
حيث الدود السمين يسرى حول أذنيه
ينطلق سهم الموت صوب الهيكل
يرعد كهزيم طلقات المدفع
يقطع حبل الحياة المتسلقة كالحية»

قد تبدو هذه الفقرة صعبة الفهم والاستيعاب بالنسبة للقارئ الذى لا يدرك دلالات الرموز الكامنة وراء الرماد والحوت الأبيض والدود والهيكل والحياة المتسلقة كالحية ! لذلك قد يحكم عليها بأنها عديمة المعنى ، أما القارئ المثقف فسيعتبرها من الإنجازات المرموقة للشعر الأمريكى المعاصر . هذا يدل على أن لويل يعد شاعر الصفوة المثقفة ، وذلك على النقيض تماماً من معاصره كارل ساندبرج الذى رفضته صفوة المثقفين بسبب بساطته المباشرة التى تصل فى بعض الأحيان إلى حد السذاجة والسطحية .

ولويل شاعر درامى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ؛ فهو يجعل من قصائده مسرحاً يقدم على منصته الناس ، والأحداث ، والمواقف ، والأفعال ، والأحاديث ، والأحاسيس كما تطرأ على الناس دون أى افتعال . وإن كان يلجأ فى بعض الأحيان إلى التعميمات والمطلقات فهذا راجع إلى الحتميات التى يفرضها عليه البناء الدرامى للقصيدة ، لكن لويل لا يقدم هذه الأفكار المطلقة كهدف فى ذاتها ، بل يركز على تجسيد وبلورة عالم متكامل يتحرك داخله الناس . ومن خلال حركتهم تتضح لنا أوجه التشابه والتناقض بينهم ؛ وذلك يؤدى بهم إلى مناقشة الأفكار المطلقة التى تأتى فى الحوار دون إقحام لها من الشاعر على القصيدة . لا يرفض لويل

استخدام التعميات والمطلقات فقط ، بل يتجنب أيضاً إقحام ذاته حتى لا تفقد قصائده موضوعيتها ؛ فعندما نقابل ضمير المتكلم فلابد أن يكون هذا الضمير تابعاً لإحدى الشخصيات التى تتحدث داخل القصيدة سواء مع نفسها أو مع شخصية أخرى .

هذه الموضوعية نلحظها فى ديوانه الثالث « طواحين كافانوز » عام ١٩٥١ والذى استمد عنوانه من أطول قصائده التى تدور حول حلم يقظة لأرملة تتنبأ بسقوط بيت من بيوت نيوإنجلاند القديمة واندثاره ، وبالطبع فإن الرمزين الأساسيّين فى القصيدة – الأرملة والبيت – يوحيان بدلالات كثيرة ومتنوعة لابد من استيعابها وإلا فقدت القصيدة كل معنى لها . لا يقتصر الأمر على استخدام الرموز ، بل إن لويل يركز على استخدام المونولوج الدرامى الذى يبتعد تماماً بالقصيدة كمجرد صورة وصفية من الخارج . يصل لويل إلى أعلى درجات المهارة فى استخدام هذا المونولوج فى قصائده القصيرة ؛ كما نجد فى قصيدة « النعاس فوق الإنيادة » – وهى من قصائد « طواحين كافانوز » – التى نقابل فيها أحد سكان نيوإنجلاند القديمة الذى بدلاً من الذهاب إلى الكنيسة صباح عطلته – يتصفح ملحمة فيرجيل الشهيرة « الإنيادة » وإذْ به تأخذه سنة من النوم ، ويجد نفسه وقد تحول إلى إينياس فى إيطاليا ، وهو يشهد مراسيم الجنازة التى تقام من أجل الأمير بالاس الذى ينتمى إلى مسقط رأسه ! وبعد أن قبل إينياس وجه الجثمان المسجى نجده يقول :

« من أنا ؟ ولماذا ؟
انطلق التساؤل من وجه الصبى كالسهم من عينيه .
« أخى ، حاول ! يابن أفروديت ، حاول أن تموت :
فنى الموت الحياة . » .
وقفت عشيقاته حول الفراش
يحملن الرياش من ذيول طيوره الطويلة . .
كان وجهه الصامت كأنه يتثاءب وسط الرياش . .
على حين أن اللحية والحاجبين فى رعشة تحت وجه الجليد .
قالت فتيات الريف : كان الزهرة
كان النحلة التى توزع الشهد على الجميع . .
تاركاً أحضان أمه الأرض . . !

من الواضح أن لويل يكتب قصيدته على نهج فيرجيل فى ملحمة « الإنيادة » لكن مع عذوبة وحزن دفين لم يكن لفيرجيل الملحمى أن يصل إليهما . ويعتقد بعض النقاد أن لويل لم يقلد فيرجيل فقط ، بل استوحى منه قصيدته التى تحولت إلى عمل فنى قائم بذاته وليست مجرد تقليد ساذج . لكن القارئ غير الملم بملحمة فيرجيل لا يمكن أن يتذوق قصيدة لويل . وهذا يدل على أن معظم قصائد لويل تفرض على القارئ خلفية ثقافية عريضة كشرط مسبق وأساسى لفهم شعره .

فى ديوانه الرابع « دراسات فى الحياة » ١٩٥٩ يستخدم لويل المونولوج الدرامى ليبلور سيرته الذاتية على هيئة

سلسلة من ذكريات الطفولة والشباب ، كتبت بأسلوب ذكى لماح . لكن روح الثرثرة التى سادت فيها أضاعت كثيراً من شكلها الفنى المتميز ، ومن شحنتها الشعرية المكثفة . لعل التجديد الشعرى الذى طرأ على هذا الديوان أن لويل استخدم الشعر الحر ، بل إنه خصص جزءاً كتبه بالنثر ليعرى فيه المجتمع من خلال الأنماط التى عرفها فى أسرته . ومن الواضح أن روح الجهامة والكآبة تسرى بين أبيات القصيدة لدرجة تفقد القارئ كل أمل فى هذه الحياة .

يقول الناقد جون هولاندر فى دراسته للديوان : إن السيرة الذاتية جعلته يميل إلى المنهج السردى للرواية أكثر من اعتماده على التكثيف الشعرى ؛ لذلك فالأحداث تدور حول الموقف أو الشخصية ، ولا تهتم كثيراً بالمنظر أو المشهد أو الصورة أو الخلفية الوصفية . هذا بالإضافة إلى التركيز على التحليل النفسى ، وتيار الشعور واللاشعور عند الشخصيات . أما عن المضمون الفكرى فيكاد يكون نفسه الذى عرفناه فى ديوان « قلعة اللورد ويرى » فى حين أن الصور الشعرية مستمدة من الإنجيل وتجسد الجحيم الذى يخلقه الناس بأنفسهم لكى يعيشوا فيه . لكن الجحيم هذه المرة ليس مدينة بوسطن بعينها ، لكنه المجتمع كله بكل ما يحمله من تاريخ ومعتقدات وأساطير تجعل العنف رائد الجميع ، لا فرق فى هذا بين صبى وكهل ، وبين امرأة ورجل .

وضحت الاتجاهات الفنية والفكرية نفسها فى دواوين لويل التالية مثل ديوان « من أجل الاتحاد الذى مات » عام ١٩٦٥ ، وديوان « بالقرب من المحيط » عام ١٩٦٧ ، لكن لم يكن نشاطه مقصوراً على تأليف الشعر الخاص به ، بل كان مغرماً بنقل تراث الشعراء الأجانب إلى مجال الشعر الأمريكى ؛ كما فعل من قبل فى قصيدة « النعاس فوق الإنيادة » التى قلد فيها الشاعر اللاتينى فيرجيل . كذلك أصدر عام ١٩٦١ ترجمة خاصة به لمسرحية راسين « فيدرا » ، وفى العام نفسه قام بتقليد أشعار لهوميروس ، وسافو ، وفييون ، وبودلير ، ومالارميه ، وريلكه ، وباسترناك وغيرهم .

هذا يدل على خلفيته الثقافية والأدبية العريضة والتى عملت على توسيع أفقه الشعرى حتى شمل ضمير الأمة الأمريكية كلها . وربما كان أروع ما فى هذه الترجمات أنها لم تكن مجرد تقليد حرفى ، بل كانت إبداعاً شعرياً بمعنى الكلمة . كان هدفه الأساس يكمن فى إثراء الشعر الأمريكى المعاصر بتجارب الشعراء الآخرين ابتداء من هوميروس حتى باسترناك ؛ لذلك تبوأ روبرت لويل هذه المكانة الريادية فى الأدب الأمريكى المعاصر .

٨٦ جون ماركاند — 86 John P. Marquand

(١٨٩٣ - ١٩٦٠)

جون ماركاند من الروائيين الأمريكيين الذين تخصصوا فى الرواية الاجتماعية التى تلقى الأضواء الفاحصة على الأنماط والطبقات والعادات التى تشكل المجتمع المعاصر. كان قد بدأ حياته بالروايات البوليسية التى لاقت رواجاً كبيراً بين جمهور القراء العاديين ، لكنها لم تسترع نظر النقاد والمثقفين الذين يبحثون عن الفكر الناضج ، وليس عن مجرد التسلية والإثارة الوقتية . ومن الواضح أن ماركاند لم يكن مستريحاً لهذا الإهمال ، لأنه أدرك أن مكانته فى مجال الرواية الأمريكية ستكون رهن المدى التى ستبلور فيه المجتمع وتجعل القراء أكثر وعياً به ؛ من هنا كان تحوله إلى الرواية الاجتماعية التى نقد فيها السلبيات التى تحيل المجتمع إلى كيان فاقد الشخصية والملامح ، وإن كان النقد الاجتماعى قد جاء فى المرتبة الأولى قبل ضرورات الشكل الفنى فإنه منح رواياته نوعاً من الجدية الفكرية ، وخاصة أنه لم يرتبط محلياً بمجتمع بوسطن الذى ركز عليه نقده ، بل اتخذ منه شريحة لكى يغطى المجتمع الأمريكى ككل .

ولد جون ماركاند فى مدينة ويلمنجتون بولاية ديلوور ، تلقى تعليمه فى ماساتشوستس التى انتقلت إليها أسرته فى صباه والتى أصبحت قاسماً مشتركاً فى الخلفية الوصفية التى فى معظم رواياته وقصصه القصيرة . حصل على منحة للدراسة فى جامعة هارفارد ؛ كما اشتغل بالصحافة ، وتنقل بين الصحف والمجلات التى تصدر فى بوسطن ونيويورك . فى الحرب العالمية الأولى عمل ملازماً أول ، ومنذ عام ١٩٢١ تنقل فقط بين مدينتى نيويورك وبوسطن مع بعد الرحلات الصحفية والثقافية إلى بلاد الشرق . وكان قد بدأ حياته الأدبية بكتابة مجموعة من اللقطات والصور فى كتاب «الأمير والبحار» عام ١٩١٥ . أثبت مهارته فى الوصف الدقيق الذى ينقل المنظر بحذافيره كأنه أمام عينى القارئ . وهو المنهج الذى إتبعه فى كتابه التالى «الجنتلمان الصامت» ١٩٢٢ الذى وصف فيه المناظر التى عاشها فى طفولته فى نيوبيرى بورت فى ماساتشوستس . فى عام ١٩٢٣ بدأ ممارسة القصة القصيرة

فى كتابه «أربع (حواديت) من نفس النوع.».

كان أول اهتمام له بقضايا المجتمع المعاصر قد برز فى رواية «الشحنة السوداء» ١٩٢٥ التى تدور حول تجارة الأفيون. وفى العام نفسه تعرض فى رواية «لورد تيموثى ديكستر» لمجتمع نيوإنجلاند من خلال تاريخ حياة بطله؛ كذلك فى رواية «تل الخطر» ١٩٣٠ يركز ماركاند على الوضع الاجتماعى وتأثيره على حياة الفرد، وهى الرواية التى اعتبرها النقاد البداية الحقيقية للرواية الاجتماعية التى سادت كل أعمال ماركاند فيما بعد. وأمدته رحلاته إلى الشرق بمادة لبعض قصصه كما نجد فى «نهاية المطاف» ١٩٣٤، و«مينج ييلو» ١٩٣٤، و«اختفاء البطل» ١٩٣٥، و«شكراً. مستر موتو» ١٩٣٦. كانت الرواية الأخيرة بداية لسلسة من الروايات البوليسية التى يؤدى بطولتها الجاسوس اليابانى المهذب مستر موتو.

أما المرحلة الثانية فى روايات ماركاند وقصصه فقد بدأت برواية «المرحوم جورج آبلى» ١٩٣٧ التى فاز عنها بجائزة بوليتزر نظراً للتصوير التهكمى الذى يقوِّم ماركاند من خلاله حياة عائلة من عائلات بوسطن تعيش مرحلة التحجر التى تشل أفكارها وحركاتها تماماً. كانت أولَ رواية لماركاند يهتم بها النقاد ويتعرضون لها بالنقد والتحليل مما جعله يدخل من الباب المؤدى إلى تراث الرواية الأمريكية. كما لاقت رواجاً كبيراً بين القراء؛ مما شجع ماركاند على تحويلها إلى مسرحية بالاشتراك مع جورج س. كوفمان عام ١٩٤٦. وقد قارنها النقاد برواية سانتيانا «آخر المتطهرين» من حيث تعرضها لأنماط مجتمع بوسطن المغلق الضيق. يسرد ماركاند روايته على لسان الراوى الذى يتذكر الأحداث طبقاً لسياقها الزمنى ودلالتها الاجتماعية. ويعلق الراوى على المواقف بأسلوب مهذب، هادئ، رزين يتسلل فى رفق إلى وجدان القارئ، وعندما يسخر الراوى من الشخصيات لا يعفى نفسه من السخرية أيضاً من خلال سرده لحياة جورج آبلى.

ولد بطل الرواية جورج آبلى فى أسرة عريقة وموسرة. كان آبلى قد تخرج فى جامعة هارفارد عام ١٦٦٢ ووقع فى غرام فتاة صعبة المراس تدعى مارى موناهان. وعندما يصيبه اليأس يخرج فى رحلة بحرية يعود منها لكى يدرس القانون. ثم يتزوج، ويكرس حياته للمشروعات الخيرية، ويقضى وقت فراغه فى هواية جمع التحف البرونزية المصنوعة فى الصين، وتمر الأيام ويشعر أن الأجيال التالية لا تسلك طبقاً لقيمه وتقاليده، فينزوى ويشعر بالغربة بعد أن كان مركزاً لدائرة النشاط الاجتماعى، فقد قضى زحف الآيرلنديين المهاجرين على الملامح التقليدية التى عرفت بها بوسطن. يقول الناقد تشارلز. ا. برادى: إن ماركاند قد نجح فى تجسيد حياة أهالى بوسطن التى يحيونها على الهامش، كما نجح أيضاً فى مزج التهكم بالتعاطف مع شخصياته، وهى مهمة فنية صعبة؛ لأنه غالباً ما يسيطر أحدهما على الآخر التهكم أو العاطفة. لم يحاول ماركاند أن يستخدم لغة بلاغية طنانة، بل استعان بالأسلوب السلس البسيط الذى يجسد حياة الإنسان العادى فى المجتمع المغلق.

فى رواية «ويكفورد بوينت» ١٩٣٩ يؤكد ماركاند الخط الذى بدأ فى الرواية السابقة. ففيها يبلور مأساة عائلة أرستقراطية جار عليها الزمن، لكنها لا تريد التخلى عن مظاهر الماضى السعيد. يقول النقاد: إنه من المحتمل أن يكون ماركاند قد استمد شخصيات روايته من أقاربه وأفراد عائلته، لكن ماركاند لا يصل إلى حدود الميلودراما؛ فعلى الرغم من أن الأسرة تعتمد على الديون فى المحافظة على مظاهرها الاجتماعية فإن الدائنين

لا يضغطون عليها بعنف من أجل الوفاء بها . تعيش الأسرة بالقرب من بوسطن ، ولا تجد هدفاً تعيش له سوى أوهام التمييز الاجتماعى الذى اندثر ، وما زالت تثرثر به بمناسبة وغير مناسبة على حين لا تفعل شيئاً حقيقياً يثبت أنها تستحق مثل هذا التمييز .

فى رواية «هـ . م بولهام المحترم» ١٩٤١ يعتمد جسم الرواية على سرد البطل لذكرياته التى يسجلها كتابة . وتختلف هى ورواية «المرحوم جورج آبلى» فى أن بولهام يتمكن من الهروب من مجتمع بوسطن وقيوده المعوقة عن طريق تطوعه للقتال فى الحرب العالمية الأولى . يقع فى غرام ملتهب مع فتاة من نيويورك ، لكنه – مثل جورج آبلى – يتزوج الفتاة التى تختارها له عائلته . ويستمر الصراع الدرامى فى الرواية ؛ لكى يغطى المواجهة التى تحدث بين بولهام وزوجته . وتسخر الرواية من مجتمع الطبقة الراقية فى بوسطن والتغير الذى طرأ على أخلاقياتها فى أعقاب الحرب العالمية الأولى .

كانت الحرب مضموناً لمعظم روايات ماركاند الاجتماعية نظراً للتغييرات الجذرية التى تحدثها فى جسم المجتمع . فى رواية «توبة سريعة» ١٩٤٥ يبلور ماركاند قصة زواج حدث بسرعة مع أحداث الحرب اللاهثة . بل إن حركة المجتمع حرب خفية فى ذاتها ؛ كما نجد فى رواية «ابنة الرأسمالى العاتى» ١٩٤٦ التى تصف الصراع العنيف الذى ينطوى عليه المجتمع الرأسمالى ، والذى ينتقل من جيل إلى آخر بحكم انتقال الثروة مع الأجيال . فى رواية «نقطة اللاعودة» ١٩٤٩ يتجسد أمامنا المجتمع من خلال شخصية موظف بأحد البنوك فى انتظار الترقية والعلاوة . تتميز الرواية بالعنف والقسوة على أساس أن دنيا المال والتجارة والأعمال قادرة على قتل كل التطلعات الروحية داخل الإنسان ؛ فقد تعلقت حياة تشارلى جراى بأمل الحصول على الترقية حتى يتمكن من تحسين معيشته . يعتبر النقاد رواية «نقطة اللاعودة» من أفضل روايات ماركاند على الرغم من أنها تنتمى إلى رواية المسح الاجتماعى . لكن مأساة بطلها الذى سحقت الضغوط المادية روحه قد جنبتها التحول إلى مجرد دراسة اجتماعية .

فى رواية «ميلفيل جودوين ، يو . إس . إيه» ١٩٥١ يتعرض ماركاند لمراحل التطور التى تقع فى حياة أحد القادة العسكريين فى أمريكا من خلال سلسلة متتابعة من الأحداث الواقعية والمواقف الحية . يتتبع ماركاند فى تشكيل الرواية أسلوب اللقاء الصحفى الذى يستمر لعدة أيام متوالية بين أحد الصحفيين وجودوين الذى تتكشف لنا شخصيته تدريجاً من خلال ردوده على الأسئلة التى تمس قضايا المجتمع المصيرية من حرب وسلام ، ومن صراع واستقرار ، ومن حركة وجمود ؛ وهى التنويعات الأساس التى تشكل معظم روايات ماركاند .

فى رواية «إمضاء : المخلص ويليس ويد» ١٩٥٥ يعود ماركاند إلى النغمة التى عالجها نفسها من قبل فى «نقطة اللاعودة» ، وهى الآثار المدمرة لدنيا المال والأعمال على الطبيعة الإنسانية التى غالباً ما تتخلى عن جوهرها النقى بفعل الصراعات المادية ومتطلباتها . أما رواية «النساء وتوماس هارو» ١٩٥٨ فتتخذ مضمونها من الحياة المسرحية فى نيويورك فى العشرينيات . وقد اتخذ ماركاند مضامين معظم رواياته من خبراته الشخصية وعلاقاته العامة ، مثله فى ذلك مثل معظم الروائيين الواقعيين الذين ينظرون إلى المجتمع من خلال حركته وأثرها

المباشر على الأفراد فى حياتهم اليومية ؛ لذلك تميزت رواياته بالبساطة والسلاسة والمباشرة فى أحيان كثيرة بحكم أنه حرص على أن يجعل منها مرآة للعصر . وإذا كانت رواياته ترتبط بعصر محدد ؛ مما جعلها رهينة قوالب واقعية معينة – فإن روح السخرية التى تتردد بين الإيلام والتعاطف قد جعلت أعماله ترتفع إلى مستوى الروايات الواقعية التى ترى الإنسان فى جوهره الثابت الأصيل على الرغم من مظاهر المجتمع المتغيرة والمتقلبة حوله .

87 Edgar Lee Masters

٨٧ إدجار لى ماسترز

(١٨٦٨ - ١٩٥٠)

إدجار لى ماسترز شاعر أمريكى استطاع أن يجعل من قصائده تجسيدا فنياً نابضاً لحياة سكان المدن الصغيرة الذين يكابدون المجتمع التقليدى ذا الأفق الضيق ، والذين تحولت حياتهم إلى مجرد قوالب متحجرة وعادات لا معنى لها . تزخر قصائده بالبعد السيكلوجى الذى يتغلغل فى نفوسهم ويظهر لنا العلاقة بين الظاهر الاجتماعى والانفعال النفسى المناقض له فى حقيقته تماماً ؛ لم يقف ماسترز موقف المتفرج اللامبالى من شخصياته ، بل أحاطها بكل الفهم الذى يجمع بين التعاطف والموضوعية . وعلى الرغم من أن بعض شخصيات قصائده مثل لوسينديا ماتلوك قد استطاعت أن تحقق وجودها بالأسلوب الذى يرضيها ويشبعها فإن أغلبية الشخصيات عاشت فى جو محاط باليأس والمرارة والإحباط . وقد أثر أسلوب ماسترز على شعراء جيله والجيل الذى تلاه عندما ربط الشعر بالواقع المعاصر ، وتخلى عن الأوزان التقليدية باعتماده على الشعر الحر الذى وصل إلى درجة الشعر المنثور فى كثير من الأحيان . وجد أن تصوير الحياة فى مدن الغرب الأوسط الأمريكى لا تحتمل قوالب الشعر الموزون والمقفى ؛ ولذلك حطم هذه الأوزان والقوافى بهدف الانطلاق فى التعبير السيكلوجى والتجسيد الاجتماعى .

ولد إدجار لى ماسترز فى مدينة جارنيت بولاية كانساس ، درس القانون بناء على رغبة أبيه الذى اشتغل بالمحاماة والسياسة ، وذلك على الرغم من مقاومته لهذه الرغبة ، وصُرح له بالمثول أمام المحاكم فى عام ١٨٩١ مارس المهنة فى شيكاغو بنجاح ؛ وذاعت شهرته ، وزاد دخله إلى درجة الثراء . وعندما وجد أنه تمكن من دراسة القانون بمفرده فى مكتب أبيه ، تضاعفت ثقته فى نفسه فى أن يتعلم فروعاً أخرى من المعرفة ، فدرس بنفسه اللاتينية واليونانية وتبحر فى الاطلاع على الفلسفة والأدب الإنجليزى ، وعندما بلغ مرحلة الثقافة الشاملة التى منحته النظرة الثاقبة أحس بدافع قوى للكتابة عامة وللشعر خاصة ، فأصدر عام ١٨٩٨ ديواناً شعرياً لم يلق رواجاً . وحتى عام ١٩١١ كان قد نشر عشرة دواوين كان لها مصير الديوان الأول نفسه .

فى عام ١٩١٤ قدم وليام ماريون ريدى صاحب مجلة « ريدى ميرور » إلى ماسترز نسخة من كتاب ج . و . ماكيل « الحكم والأمثال المختارة من ديوان الشعر الإغريقى » . كان ترجمة نثرية وافية لها بالإنجليزية مصحوبة بالأصل اليونانى . اهتز وجدان ماسترز لهذا الكتاب وأوحى له بكتابة تحفته الشعرية التى أفسحت له مكانة مرموقة فى تراث الشعر الأمريكى . كانت هذه التحفة هى ديوان « مختارات نهر سبون » الذى صدر عام ١٩١٥ . كان هدفه هو تكوين سلسلة من المراثى التى تكتب على شواهد القبور ، لكن الموتى هذه المرة هم الذين قاموا بكتابتها ! لم تكن المراثى مجرد ذكر لمحاسن الموتى ، لكنها كانت سيرة ذاتية مكتوبة بتركيز شديد وبكثافة بالغة . من خلالها استطاع ماسترز أن يُنطق الأجيال السابقة التى كانت تسكن القرية ، وجعلها تتكلم عن آمالها وآلامها ، والأسلوب الذى عاشت به حتى يوم وفاتها . ظهرت المختارات مسلسلة أولاً فى مجلة « ريدى ميرور » ، وأحياناً تحت الاسم المستعار وبسترفورد . كان ماسترز قد نوى تسميتها « مختارات السهول الوادعة » ، لكن ريدى اعترض وظهرت عام ١٩١٥ باسم « مختارات نهر سبون » الذى اشتهر به ماسترز فيما بعد .

ذاعت شهرة ماسترز وتوالت دواوينه الواحد بعد الآخر : « أغانى السخرية » ١٩١٦ ، و« الصخرة الجائعة » ١٩١٩ ، و« كتاب يوم القيامه » ١٩٢٠ ، و« مختارات نهر سبون الجديدة » ، و« أشعار الناس » ١٩٣٦ ، و« العالم الجديد » ١٩٣٧ ، و« أشعار إلينوى » ١٩٤١ وغيرها ، لكن الاهتمام بأشعاره تضاءل بمرور الوقت ، وأصبح يعرف بديوان « مختارات نهر سبون » فقط . هاجم النقاد أعماله الأخيرة على أساس أنها تنتمى إلى مجال البلاغة اللفظية أكثر من انتمائها إلى عالم الفن الشعرى . لم يتقبل ماسترز هذا النقد بارتياح ، بل صرح بضيقه سواء من النقاد أو القراء عندما صرفوا النظر عن إنتاجه الشعرى ! وضح هذا الضيق فى أعماله الأخيرة التى تنتمى إلى مجال الدراسات النقدية عندما كتب عن مارك توين عام ١٩٣٨ ، ووصفه بالضياع واليأس والإحباط وكأنه كان يصف نفسه تماماً .

مارس ماسترز أيضاً كتابة الرواية ، فألف رواية تاريخية عن البطل الديمقراطى ستيفن دوجلاس ؛ كما كتب قصصاً اتخذ مضمونها من أحداث طفولته وذكرياتها ؛ مما أغراه بعد ذلك بكتابة سيرته الذاتية بعنوان « عبر نهر سبون » ١٩٣٦ ، وكتب أيضاً سيرة كل من الشاعرين « فاشيل لندساى » ١٩٣٥ و« وولت ويتمان » عام ١٩٣٧ . وربما كان من أسباب رفض الجمهور له منذ مطلع الثلاثينيات أنه ألف كتاباً عام ١٩٣١ بعنوان « لنكولن الرجل » وفيه هاجم لنكولن بقسوة منقطعة النظير مدعياً أن هذا الرئيس الأمريكى الذى وقعت الحرب الأهلية فى عهده كان السبب الرئيسى فى تدمير الحرية الأمريكية . كان ماسترز متأثراً فى هذه النظرة إلى حد كبير بجده الذى كان من معارف الرئيس لنكولن ، لكنه لم يكن له أى تقدير . ومن الطبيعى أن يهاجم الجميع كتاب ماسترز الذى حاول أن يشوه صورة بطلهم القومى الشهير . كان على رأس حملة الهجوم النقاد والمؤرخون الذين لم يلتمسوا أى عذر لماسترز فى كتابة مثل هذا الكتاب . ظل ماسترز يعانى من الإهمال والتجاهل واللامبالاة بعد انحسار الهجوم عليه على الرغم من اختياره زميلاً فى أكاديمية الشعراء الأمريكيين عام ١٩٤٦ . ومات بعد ذلك بأربع سنوات حيث دفن فى مقابر مدينة بيتسبرج محاطاً بشواهد القبور التى تحمل أسماء الشخصيات التى كتب عنها فى ديوانه الشهير « مختارات نهر سبون » بناء على وصيته . وكأنه أراد أن يجعل من نفسه بعد موته إحدى هذه

الشخصيات المأسوية التى خنقها المجتمع قبل أن تموت بالفعل ؛ فطالما ألقى اللوم على المجتمع الذى لا يرى فى الحياة سوى الآفاق الضيقة والتقاليد المتعفنة والوجود الآسن .

لعل شهرة ديوان «مختارات نهر سبون» ترجع إلى النظرة الموضوعية التى نظر بها ماسترز إلى مضمونه ؛ فهو لم يحاول أن يقف مع الفرد ضد المجتمع ، كما يفعل معظم الرومانسيين ؛ لأنه لم يجد حدًّا واضحاً يفصل بين المجتمع والفرد : فالفرد هو الوحدة الأولى للمجتمع الذى لابد أن يكون فاسداً إذا كانت الوحدات المكونة له فاسدة ؛ لذلك تبدو الأموات الذين يتكلمون فى الديوان على حقيقتهم العارية التى عاشوا بها فى الحياة : فهناك المتكبر ، والمتجبر ، والقنوع ، والمغرور ، والفاسد ، والمرائى ، والمتسلط ، والقوى ، والضعيف ، والوضيع ، والوديع ، واليائس ، والذى باع كرامته بثمن رخيص ، والمهاجر من أوديسا ومن ألمانيا ، واليهودى المنبوذ ، والتاجر الثرى . . إلخ : لا يحاول ماسترز أن يتخذ موقفاً منحازاً إلى أى منهم ، بل يجسد حركة المجتمع بكل صراعاتها وتناقضاتها من خلالهم . وتتمثل النغمة الأساسُ للديوان فى الجملة التى تكتبها لوسينديا ماتلوك على شاهد قبرها والتى تقول : «إن حياة الإنسان كلها تضيع فى البحث عن الأسلوب الذى يستطيع أن يحب به هذه الحياة .» ؛ لذلك فالحياة سراب دائم ومستمر ، ومع ذلك فهى تغرى البشر بأن يلهثوا فى أعقابها .

كان ماسترز موفقاً فى استخدامه للشعر الحر الذى ساعده على تجسيد تيار الشعور واللاشعور عند شخصياته ، وخاصة أن كل كلام الشخصيات كان عبارة عن اعترافات متوالية تفصح فيها عن مكنونات قلوبها ، وكان ماسترز طموحاً فى ديوانه عندما أراد أن يجمع الموت والحياة فى وحدة موضوعية واحدة ؛ فهما فى نظره وجهان لعملة واحدة هى الوجود أو الكون . لم يكن اهتمامه مركزاً على مجتمع بعينه مرتهن بمرحلة زمنية محددة ، بل اتخذ من العلاقة العضوية بين الفرد والمجتمع وبين الحياة والموت خطاً دراميا ربط به أجزاء ديوانه ؛ مما جعله من العلامات البارزة فى تطور تراث الشعر الأمريكى .

٨٨ فيليس ماكجنلى — 88 Phyllis McGinley

(١٩٠٥ - ....)

عرفت الأديبة الأمريكية فيليس ماكجنلى بريادتها فى مجالين : مجال الشعر الخفيف الذى يقترب من فن الزجل ، ومجال أدب الأطفال الذى لا يقبل عليه أدباء كثيرون لبعض الاعتبارات السيكلوجية والتجارية : فالأديب مطالب بأن يدرك تماماً المنهج الذى يفكر به الطفل حتى يصل إليه من المدخل الذى يمكن أن يفهمه ، وهذا إمكان لا يتوفر فى أى أديب ، أما من الناحية التجارية فجمهور الأطفال محدود من حيث عدم وجود إقبال منتظم على أعمال أدبية معينة ؛ ومن ثم لا يستطيع الناشر أن يحسب احتمالات الربح والخسارة ، ومع ذلك خاضت فيليس ماكجنلى هذا المجال بجرأة تحسد عليها ! هذا بالإضافة إلى نقدها الدائم لمجتمعها المعاصر فى أزجالها وأشعارها الخفيفة ، لكن نقدها لم يكن قاسياً أو عنيفاً أو مريراً ، بل كان زاخراً بروح الدعابة الرقيقة التى تلمس وتعرى كل مظاهر النفاق الاجتماعى التى عرفها القرن العشرون .

ولدت فيليس ماكجنلى فى مدينة أونتاريو بكندا ، هاجرت عائلتها إلى الولايات المتحدة منذ صباها المبكر حيث تلقت تعليمها فى كولورادو ، ثم أكملت دراستها العليا فى جامعتى يوتاه وكاليفورنيا . بدأت حياتها العملية بالتدريس فى المدارس الثانوية ؛ كما اشتغلت بالإعلان والدعاية ، وأخيراً بالصحافة . عندئذ اكتشفت أن مستقبل حياتها يمكن أن يعتمد على موهبتها فى كتابة الشعر الخفيف وقصص الأطفال – لم تعبأ بنظرة الناس إلى قيمة الزجل كنشاط شعرى لا يرقى إلى مستوى الأدب الكلاسيكى ، بل اعتبرت أن مهمتها هى إقناع القراء عملياً بالقيمة الراقية والمفيدة لهذا الفن . أصدرت على هذا الأساس أول ديوان زجلى لها بعنوان « على النقيض من ذلك » عام ١٩٣٤ ، وبه أصبحت رائدة الزجل فى الشعر الأمريكى ، وظلت تمارس هذا الفن من خلال عملها فى مجلة النيويوركر التى اعتبرت مدرسة قائمة بذاتها فى هذا الاتجاه . نجحت بالفعل فى اكتساب احترام القراء وتقديرهم ، بل إن الشاعر الإنجليزى الكبير و . هـ . أودن كان من المعجبين المتحمسين لها لدرجة أنه كتب

مقدمة ديوانها الجامع الذى صدر عام ١٩٦٠ بعنوان : «ثلاثة أضعاف» .

توالت أعمال فيليس ماكجنلى الزجلية منذ أول عمل لها عام ١٩٣٤ ، فنشرت «الأزواج صعبو المراس» ١٩٤١ ، و«أحجار بيت من زجاج» ١٩٤٦ ، و«أهالى المدينة» ١٩٤٨ ، و«من المحطة» ١٩٥١ ، و«عيد ميلاد سعيد ، وسنة جديدة سعيدة» ١٩٥٨ . حازت جائزة بوليتزر عندما صدر ديوانها الكبير «ثلاثة أضعاف» ١٩٦٠ ، الذى اختارت فيه معظم قصائدها التى كتبتها على مدى ثلاثة عقود ، أما بالنسبة لكتب الأطفال فقد كتبت قصصاً زاخرة بالتشويق والتسلية مثل «الحصان الذى يعيش فى الدور الثانى» ١٩٤٤ ، و«التوءم المخدوع» ١٩٥٢ ، و«سكر وتوابل» ١٩٦٠ ؛ كما كتبت سلسلة من المقالات التى شرحت فيها مضامينها الفكرية الأساس ، وجمعتها فى كتاب «مملكة القلب» ١٩٥٩ .

يفسر النقاد وقوف فيليس ماكجنلى فى هذا الميدان وحدها – بأن الأدباء لديهم حساسية معينة تمنعهم عن خوض مجال الشعر الخفيف حتى لا يتهمهم الناس بضحالة ثقافتهم ، وعلى الرغم من عدم وجود علاقة حقيقية بين الثقافة الضحلة والشعر الخفيف ، فإن هذا الإيحاء غالباً ما يمنع عن قيام مدرسة لها تلاميذ فى هذا المجال . لكن قد يكون لهذا الوضع المنعزل ميزة بالنسبة للأديب ؛ فهو يتمتع بالتفرد وحرية الحركة والابتكار ؛ لأنه ليس من التقاليد الراسخة ما يحجر على حريته ؛ لذلك استطاعت فيليس ماكجنلى أن تلقى بأضوائها الفاحصة فى كل اتجاه ، وعلى جميع زوايا المجتمع دون حرج أو حساسية : فرأينا فى قصائدها نادى القرية ، وكنيسة الإقليم ، وأطفال المدرسة ، وحفلة الكوكتيل التى يتجاذب فيها الحاضرون أطراف الحديث حول الأدب الذى لا يفقهون فيه شيئاً ! كذلك ركزت الشاعرة ضحكاتها الساخرة على كل مظاهر الحماقة والنفاق والرياء وادعاء المهارة غير العادية والإسراف فى العاطفة والتسلق الطبقى وتقليد الأرستقراطية .

من خصائص الزجل أو الشعر الخفيف أنه يعتمد على أسلوب سلس وواضح ومباشر حتى يصل إلى أكبر عدد ممكن من القراء ؛ لذلك تختفى منه الصور والرموز المعقدة غير المباشرة التى قد نجدها فى الشعر الكلاسيكى ؛ فالقارئ العادى لا يحتمل التأمل العميق المتأنى بحثاً وراء الدلالات والمعانى الدفينة ، بل يريد أن يلتقط مغزى القصيدة من أول وهلة ؛ لكى ينفعل بها انفعالاً تلقائياً وسريعاً ؛ فإذا أرادت فيليس أن تضحك من أحد الأنماط الاجتماعية فعليها أن تحوله فى ضربة فرشاة سريعة إلى لمحة كاريكاتيرية لكى تظهر فى الحال أوجه النقص الإنسانى التى فيه . وهى ليست ضد الأوزان التقليدية للشعر أو إثارة الأحاسيس الإنسانية المرهفة إذا ما كانت فى خدمة الهدف الذى كتبت القصيدة من أجله ، لكن الشعر الخفيف بصفة عامة يتعامل ، هو والعقل قبل تعامله مع العاطفة ؛ لأن روح الدعابة والكوميديا والفكاهة والسخرية من الأدوات التى يستخدمها العقل الإنسانى لتصحيح الأوضاع المقلوبة ، ولإعادة الأمور إلى نصابها .

ليس المقصود بالشعر الخفيف أن يحتوى على مضامين خفيفة ، بل على النقيض من ذلك تماماً : ففى إمكانه التعامل مع أخطر القضايا الفكرية بأسلوبه السلس الذى يمكن أن يصل إلى أبسط الناس ثقافة وعلماً ، بهذا يمتلك ميزة قد لا تكون للشعر الكلاسيكى : ففى قصيدة «اليوم التالى ليوم الأحد» تحلل فيليس ماكجنلى علاقة الإنسان بخالقه ، وكيف يقف الجميع سواسية أمامه فى خوف وخشية ؟ وكيف أن إيمان الإنسان بالله خالق الكون

يعد صمام الأمن الذى يمنع المجتمع الإنسانى من التحول إلى غابة زاخرة بالوحوش المفترسة .

يقول النقاد : إن فيليس ماكجنلى قد نجحت فى بلورة روح الإنسانية بكل بساطتها فى قصائدها ، ولم يمنعها الأسلوب الخفيف السريع أو الأوزان البسيطة القصيرة من أن تقوم بهذه المهمة الجليلة . وهذا يدل على أن خفة المعالجة الشعرية لا تعنى السطحية أو الضحالة أو التفاهة ؛ وإنما العبرة بالتوظيف الدرامى لأداة التوصيل ؛ حتى تصل الشحنة الفكرية والوجدانية إلى القارئ كما أرادها الشاعر . وهذا ما نجحت فيه فيليس ماكجنلى إلى حد كبير بحيث أعادت احترام الناس وتقديرهم لفنون الزجل أو الشعر الخفيف ؛ مما أغرى شاعراً كبيراً مثل أودن بأن يكتب لها مقدمة ديوانها ، ومما يدل على تلاشى الحدود بين ما يسمى بالشعر الكلاسيكى والشعر الخفيف

* * *

٨٩ أرشيبالد ماكليش — 89 Archibald Macleish

(١٨٩٢ - ....)

أرشيبالد ماكليش من كتاب المسرح والشعراء الأمريكيين المعاصرين ، جمع بين المسرحية والقصيدة ، واستطاع أن يكتب مسرحيات شعرية فى عصر ساد فيه النثر على المسرح العالمى بصفة عامة ، وربما كان هذا هو السبب الحقيق فى أن يقتصر جمهور مسرحه على صفوة المثقفين فى أوروبا وأمريكا . لكنه حاز شهرة شعبية ضخمة وخاصة على مسارح برودواى عندما أخرج له الياكازان عام ١٩٥٨ مسرحية « ج . ب » الشعرية التى تتخذ من قصة أيوب النبى مضمونا لها مع إسقاطات أخلاقية معاصرة له .

وماكليش من الأدباء ذوى الخلفية الثقافية العريضة التى تمنحه وعيا حادا بكل كلمة يكتبها . وقد ساعدته هذه الخاصية على الانتقال من مرحلة الذاتية التى سيطرت على أعماله المبكرة إلى نضج الموضوعية التى تميزت به قصائده ومسرحياته التى تلت المرحلة الأولى .

ولد أرشيبالد ماكليش فى مدينة جلينكو بولاية إلينوى ، كانت حياته المبكرة مزيجا عجيبا من الخبرات والوظائف والثقافات ، درس القانون فى كل من جامعتى ييل وهارفارد ، ثم خدم فى القوات المسلحة الأمريكية فى أثناء الحرب العالمية الأولى ، واشتغل بالقانون فى بوسطن بين عامى ١٩٢٠ و١٩٢٣ ، لكنه هجره إلى الأدب الذى بدأ به مستقبل حياته عندما نشر أول أعماله الشعرية « البرج العاجى » عام ١٩١٧ . عاش فى فرنسا منذ عام ١٩٢٣ خمس سنوات كتب خلالها « الزواج السعيد » ١٩٢٤ و « وعاء الأرض » ١٩٢٥ . ألف أيضا فى العام نفسه مسرحية بعنوان « نوبودارى » ثم « طرقات فى ضوء القمر » ١٩٢٦ و « هاملت ا . ماكليش » ١٩٢٨ . وعندما عاد إلى الولايات المتحدة رأس تحرير مجلة « فورتشن » فى الفترة بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٨ ثم عمل أمينا لمكتبة الكونجرس فى أثناء الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٤) ومساعدا لوزير الخارجية الأمريكية فى عامى ١٩٤٤ و ١٩٤٥ ، ثم أستاذا لعلم البلاغة والكلام فى جامعة هارفارد من عام ١٩٤٩ إلى

عام ١٩٦٢ . من أهم أعماله الشعرية والمسرحية « القاهر » ١٩٣٢ و « الفصل الخامس وقصائد أخرى » ١٩٤٨ و « أغان لحواء » ١٩٥٤ .

يبدو أن الحياة العريضة التى عاشها ماكليش اقتطعت جزءا كبيرا من التركيز الذى كان يمكن أن يقوم به فى مجال المسرح والشعر ، فقد استغرقته الحياة العامة لدرجة تجعل حياته الأدبية تبدو وكأنها كانت مجرد ممارسة لهواية محببة فى أوقات الفراغ . كان محبا لمعظم الأعمال التى قام بها ، ولم ينظر إليها على أنها مجرد ارتزاق يعينه على مواصلة كتاباته المسرحية والشعرية ، فالإنسان فى نظره يستطيع أن يخدم الإنسانية فى أى مجال يوجد فيه . بناء على هذا المبدأ انهمك بكل قواه فى المشاركة فى وضع دستور هيئة اليونسكو عندما اشتغل مساعدا لوزير الخارجية الأمريكية ، بل عمل أيضا رئيسا للهيئة نفسها . أثرت هذه الأنشطة المتعددة على نظرة النقاد إلى أدب ماكليش بحيث وضعوه فى مرتبة تالية لإنجازات معاصريه مثل ت . س . إليوت وإزرا باوند وروبرت لويل . فقد بدا الأدب أحد هذه الأنشطة التى لم يكرس لها حياته كلها ، لكن هذا لا يمنع عن إلقاء نظرة موضوعية على إنجازات ماكليش المسرحية والشعرية أو المسرحية الشعرية .

إن السمة الأساس التى تميز بها أدب ماكليش هى انتقاله تدريجيا من مرحلة التعبير الذاتى إلى مستوى التجسيد الموضوعى ، ومن أدب البرج العاجى الذى يجتر فيه الشاعر أحاسيسه الشخصية إلى الشعر الذى يسعى إلى احتواء الحياة بكل صراعاتها وتناقضاتها . ولعل أول ديوان له « البرج العاجى » ١٩١٧ يمثل المرحلة الأولى التى لم تستمر معه لفترة طويلة والتى بلغت قمتها فى « هاملت ا . ماكليش » ، ثم اندثرت تماما ليحل محلها الالتزام بالإنسانية ، والأدب الذى يسعى إلى الإنسان الأفضل كما صرح بذلك فى مقالاته التى نشرها عام ١٩٥٠ بعنوان « الشعر والرأى ».وطالما نادى ماكليش فى العشرينيات بأن الشعر هيكل مقدس لا يتأتى للسياسة والأمور العامة الجارية أن تدخل محرابه ، لكن ماكليش تغير كثيرا لدرجة أن النقاد وصفوا حياته وأدبه بأنهما ظاهرة تحمل فى طياتها الثقافة والشعر والأكاديمية والخبرة بالحياة .

التطور الفنى لشعره :

تمثل « هاملت ا . ماكليش » الخصائص الفنية المميزة للمرحلة الأولى من شعر ماكليش ، فقد دفعت الذاتية المتضخمة للشاعر إلى استخدام الأساليب البلاغية الطنانة التى قد تخرج بشعره من مجال الفن إلى ميدان الخطابة المباشرة ! كان كل همه أن يركز على الأسلوب الأنيق والعرض المباشر لأفكاره ، لكن هذه الوسائل التقليدية لم تتح له فرصة تحقيق أية إضافة حقيقية إلى تراث الشعر الأمريكى المعاصر . وظل إحساسه بالضياع يطارده حتى وجد ذاته الشعرية فى المضامين القومية الكبيرة التى تشترك فيها قطاعات كبيرة من البشر ، كما فعل فى « القاهر » قصيدته الملحمية الطويلة التى اتخذ مضمونها من غزو المكسيك . اعتبر النقاد هذه القصيدة بمثابة إعلان عملى من ماكليش بهبوطه أخيرا من برجه العاجى الذى حد من حريته وانطلاقته .

فى عام ١٩٣٧ أعلن ماكليش فى خطاب أمام مؤتمر الأدباء الأمريكيين أنه فيما يختص بأشباح الفاشية التى تلوح فى أفق العالم فإن الكتاب الذين كرسوا أقلامهم للحرية هم أكثر الكتاب التزاما سواء برغبتهم أو بدونها ،

فالحرية هي أرقى أشكال الإلتزام الإنساني . اعتبر النقاد ماكليش من أشد الأدباء الأمريكيين الليبراليين التزاما ، فقد كان فى منتهى القسوة والحسم فى مواجهته للكتّاب الذين يلتزمون أيديولوجية سياسية مفروضة عليهم من السلطات العليا ، فهذا هو الإلزام بعينه ، وفرق شاسع بين الإلزام الذى يفرض على المفكر الكاتب من خارجه وبين الإلتزام الذى ينبع من داخله بحكم الإقتناع الكامل بالمبادىء الإنسانية التى لا يختلف حولها اثنان يتميزان بالصدق مع الذات قبل الصدق مع الآخرين .

هذا من الناحية السياسية أما من الناحية الأدبية والفنية فكانت ليبرالية ماكليش تتجلى فى أوضح صورها : كان فى منتهى التسامح وسعة الصدر فى تقبل الآراء النقدية والفنية المعارضة لاتجاهاته فى الشعر والمسرح . وغالبا ما حكموا على شعره بالعجز عن خوض أعماق النفس البشرية ، وعلى مسرحياته الشعرية بخلوها من الصراع الدرامى الذى يجعلها تنبض بالحياة كما نجد فى مسرحيته « تلك الموسيقى التى غمرتنى فوق المياه » عام ١٩٥٣ التى وصفها النقاد بحق أنها مسرحية تصور حالة شعورية معينة أكثر من اعتمادها على الشخصيات والمواقف التقليدية . هذا على الرغم من أنها تبدو أكثر قيمة فنيا عندما تمثل على خشبة المسرح مما لو اقتصر الأمر على قراءتها ، لكن ماكليش لم يشعر بخيبة أمل من هجوم النقاد عليه ، بل اعتبره ظاهرة صحية خيرا من التجاهل التام لإنجازاته . وهذا أكبر دليل على ثقته بنفسه وبفنه ، ولا شك فقد مكنته حاسته الشعرية من أن يلتقط الإيقاعات والأوزان والألفاظ ذات التأثير الفعال فى موقعها من النص ككل .

لم يستطع ماكليش أن يفرض نفسه كشاعر إلا عندما حطم أسوار ذاته الضيقة وخرج إلى الحياة الرحبة ، وكانت النتيجة أن فازت قصيدته الطويلة « القاهر » بجائزة بوليتزر عام ١٩٣٢ . وعندما نشرت أشعاره الكاملة بين عامى ١٩١٧ و ١٩٥٢ حصل على جائزة بولنجن وجائزة الكتاب القومى . وبالرغم من هذه الاعترافات المتكررة بمكانته الشعرية – مازال مثار جدل كبير بين النقاد . قد يكون هذا الجدل محقا فيما يختص بمرحلته الأولى التى عبرت عن أحاسيسه الذاتية ، كما نجد فى قصيدة « إنجيل من أجل هذه الأرض » لكن بالنسبة للشكل والمضمون فى دواوينه المتتابعة ، وخاصة تلك التى صدرت فى فترة ما بين الحربين فمن الواضح أنه ينتمى إلى مدرسة الشعراء التصويريين أو الإيماجيين ، كما أن شعره يمثل مزيجا من روح ت . س . إليوت مع الهموم الاجتماعية والإنسانية والالتزام السياسى المرتبط بقضايا الديموقراطية والحرية الفردية نفسها : قال عنه الناقد إدموند ويلسون عام ١٩٢٧ :

« لقد توصل إلى أفضل الأساليب الشعرية التى لا يمكن أن تنفصل عن مضامينه الفكرية . نبغ فى القصيدة الغنائية . كما برع فى التمثيليات الإذاعية والتليفزيونية . وابتداء من كتابه « فن الشعر » ١٩٢٦ ومرورا بقصيدته « (لوحات) الفسيفساء من مدينة روكفلر» ١٩٣٣ وحتى «سر الحرية» ١٩٥٩ – فإن هذه الأعمال كلها تبلور النقطة الحرجة التى يلتقى فيها الشعر والسياسة ، وهى نقطة حرجة فعلا ، لأن الشعر يسعى دائما إلى المطلق والثابت على حين تموج بحار السياسة بتيارات شتى متقلبة تستدعى حلولا سريعة ومؤقتة . يعتمد الشعر بطبيعته على التأمل الهادئ الفلسفى العميق الذى يحيل العواطف البشرية الجياشة والمتقلبة إلى تجربة نفسية وجمالية ممتعة . أما السياسة فتهدف فى أحيان كثيرة إلى إثارة هذه العواطف ومضاعفة اشتعالها مما يقضى على فرص التأمل الفنى والجمالى .

وإن كان ماكليش قد وقع فى بعض الهنات الفنية فعذره فى ذلك أنه خاض فى مضامين حساسة وملحة نابعة من روح العصر ، بل أجبرته على النزول من برجه العاجى ، ولكنه فى الوقت نفسه لم يتجاهل الحتميات الفنية والضرورات الشعرية التى يحتمها أدبه وفنه » .

وقد اعتبره الدارسون الأكاديميون أميرا لشعراء أمريكا لم يتوج رسميا . بلور فى شعره روح عصره بكل ما تحمله من قلق مدمر ، وحمية وطنية ، وحزن دفين ، وإيمان بالنفس وبالإنسان . وإن كان الناقد ستانلى كونتز قد قال عنه : إن فصاحته التى لا مثيل لها تفتقر إلى الكثير من التوتر الدرامى الخلاق ، فإن كليانث بروكس يؤكد أنه فى مجال التأمل المنطقى الواعى ، والخيال الفنى الجمالى – لا يوجد من ينافس ماكليش فى الأبيات التالية ، يقول ماكليش :

« آه من الليالى ! إنى أحذرك منها
فالليالى خطيرة . . خطيرة !
إنها زاخرة بالرياح المتقلبة الهوج
والأحلام التى تطفو بنا إلى شواطئ لا نعرفها
يالتلك الليلة الباردة . . المتجمدة !
تبدو فى أفقها نجوم غريبة
فى حين تصرخ الأصوات المبهمة فى كبد السماء
وتلهج باسم لم نسمع عنه من قبل !

وهى النغمات الفلسفية والفنية التى استمعنا إليها نفسها بوضوح بعد ذلك عندما عرضت مسرحيته الشعرية « ج . ب » عام ١٩٥٨ ، وهذا يدل على اتِّساق فكره ونظرته الواضحة المحددة إلى الكون والأحياء .

إنجازه المسرحى الشعرى :

يعتبر معظم النقاد مسرحية « ج . ب » لماكليش من أحسن المحاولات التى أثبتت قدرة المسرح الشعرى على الاستمرار فى عصرنا الذى ساد النثر معظم فنونه الأدبية ، وخصوصا إذا علمنا أن مضمونها الميتافيزيقى ليس سهلا على متفرج التسلية الذى تعود التردد على مسارح برودواى على سبيل تزجية وقت الفراغ . ومع ذلك فقد حققت مسرحية « ج . ب » نجاحا كبيرا على مسارح برودواى نفسها . يقارن جون جاسنر بين مسرحية الكاتب الإنجليزى كريستوفر فراى « أول مولود » ومسرحية « ج . ب » من حيث إنهما مسرحيتان شعريتان عرضتا فى العام نفسه (١٩٥٨) فيقول فى كتابه : « المسرح فى مفترق الطرق » :

لقد استقبلت حفلة الافتتاح الأولى لمسرحية أرشيبالد ماكليش بحماسة بالغة من النقاد والجمهور ، بل إن الصحافة كانت أكثر حماسة فى تحيتها للنص المطبوع ، ولا يمكن أن يكون هناك سر غامض حول الخلاف بين « ج . ب » وبين « أول مولود » لفراى . لقد خدم ماكليش ديناميكيات المنصة أو محركاتها الداخلية ، على حين انغمس فراى فى تيار الشعر الفيكتورى المرسل المتعب للمتفرج والقارئ . إن « أول مولود » مسرحية بطيئة مملة

غير متناسقة برغم مضمونها المثير الذى يدور حول تحرير أمة وصراعاتها المواكبة لهذا التحرير بما فى ذلك الصراع الذى تدور رحاه داخل موسى نفسه » .

نجحت مسرحية ماكليش لأنه أدرك – على النقيض من فراى – أن القوة الدرامية النهائية لأية مسرحية تكمن فى تطويرها الطبيعى والمنطقى بصرف النظر عن مقدار جمال الأسلوب كعنصر منفرد ، أو مقدار ما فى الصور من خيال أو ما فى الجو من شاعرية : طبق ماكليش هذه الحتميات الدرامية على « سفر أيوب » الذى فى العهد القديم من الإنجيل وبلور من خلاله القضايا الأخلاقية الرئيسة التى واكبت مصائب أيوب وكوارثه التى وقعت على رأس « ج . ب » وكانت القضية الأساسية قد تمثلت فى قدرة الإنسان على الصبر والتحمل والصفح مهما امتحنه الله ، ومهما جعله يمر بتجارب قاسية . وتبدو إجابة الله على صرخة « ج . ب » المطالبة بالعدالة الأرضية نوعا من تجسيد موقف الإنسان الحائر من الكون الصامت الغامض ، كما نجد فى الفقرة التالية من المسرحية :

« كواكب وثريات وأقفاص صماء
جياد صارخة وسط دوائر من الضياء
هذا الكون العجيب وسره الغامض ذو البهاء
به ما لا يمكن تخيله من قوة الأشياء ! » .

جسدت المسرحية الصراع بين الله والشيطان ، بين الخير والشر ، بين الحق والباطل وموقف الإنسان المتردد من هذا الصراع ، وإلى أى جانب ينحاز ؟ فمشكلته الأزلية أنه طبع على الخير والشر على حد سواء ، وبه من عناصر الشد والجذب بين العنصرين ما يمكن أن يمزقه لو أنه ظل بين شقى الرحى لمدة أطول من اللازم . ولعل الخلاص الوحيد للإنسان يتجسد فى النهاية التى وصلت إليها المسرحية ، والتى يستنتج فيها « ج . ب » وزوجته التى عادت إليه أن البشرية لا تستطيع أن تعتمد على العدالة الأرضية ، لأن العالم بطبيعته المادية الشرهة لا يحتمل وجود مثل هذه العدالة . لذلك يتحتم على الإنسان أن يعتمد أساسا على إنسانيته الخاصة به والكامنة داخله والتى تمنحه القدرة على الحب والعطاء . . إن هذه هى الوسيلة الفريدة التى يمكن بها البشرية أن تحصل على أكبر قدر ممكن من العدالة ، أما العدالة بمفهومها المطلق فليس لها وجود فى هذا العالم المادى الذى يخضع لكل المقاييس النسبية والمتغيرة .

من ناحية التكنيك المسرحى كان ماكليش فى أحيان كثيرة شاعرا أكثر منه كاتبا مسرحيا . قال بعض النقاد إن مجهوده لَجديرٌ بالثناء ، لأنه وجه موهبته الشعرية إلى المسرح ، بداكما لو كان شاعرا طيلة الوقت على حين لم يكن كاتبا مسرحيا إلا فى جزء يسير من الوقت ، فقد وضع الحل الدرامى لمسرحية « ج . ب » عن طريق تحولات مختلفة غير درامية بحيث وضحت بالقرب من نهاية المسرحية فجوة كبيرة بين صوت الله وتغير موقف « ج . ب » الذى تحول بسرعة إلى موقف آخر دون مبرر درامى من داخل النص نفسه : فبعد أن يستسلم « ج . ب » لإرادة الله فى المنظر السابق على المنظر الأخير فإنه يخفف من استسلامه بالزعم من أنه يستطيع الصمود وحيدا ، وأنه لا يقدر على الاستمرار فى الحياة حتى لو خلت من العدالة المطلقة ، ولكنه يغير موقفه مرة

أخرى عندما تعود زوجته إليه بأن يعلن أن الخلاص الوحيد لـلإنسان لا يعتمد على استقلاله الذاتى وانفصاله عن بنى جنسه بقدر ما ينهض على الحب الإنسانى الذى يربط البشر جميعا برباط عضوى .

هناك مستويان لفهم المسرحية وتذوقها : الصراع بين الله والشيطان ، والدراما الشخصية لأيوب الأمريكى الحديث : فالصراع الدائر بين مستر زاس وبين نيكلز إنما هو إلى حد كبير العمود الفقرى للمواقف كلها التى تدور حول المصائب التى انهالت على رأس « ج . ب » ولكن زاس ونيكلز يحجبان « ج . ب » ويصبح العمود الفقرى أهم المواقف ذاتها برغم أنها تشكل الجسم الحى للمسرحية كلها . وإن كان ماكليش قد اهتم بالأبعاد الميتافيزيقية فى النص المكتوب فقد ركز الياكازان فى إخراجه للمسرحية على الحيوية والبعد الدرامى الملموس لشخصية « ج . ب » وأسرته ، كما اهتم أيضا بزخرفة العمود الفقرى وتطعيمه بالتفاصيل الفيزيقية ، لكن الابتعاد عن الروح الميتافيزيقى للنص جعل الحدث الرئيس ينتهى فى النصف الأول من المسرحية بحيث هبطت كل العناصر فى النصف الأخير من مستوى الدراما إلى المجادلة والتفسير . لقد استمر المعزون فى مناقشتهم بلا مبرر درامى ، وتحدث الصوت المقدس مهددا منذرا ، لكن بغير تأثير ، أما الخاتمة ، حينما أعلن « ج . ب » عن إيمانه الجديد الذى اكتسبه وعبر عن استسلامه لِحياة الإنسانية والحب – فلم تتحقق دراميا بمعنى الكلمة .

أما شخصيات المسرحية فتنتمى – بحكم ميتافيزيقيتها – إلى الأنماط الأخلاقية أكثر من انطوائها تحت بند الشخصيات الواقعية التى تنبض بالحياة التقليدية . ومع هذا كانت المسرحية عملا عظيما من أعمال الخيال الشعرى والدرامى . أعادت إلى الأذهان أمجاد المسرح الشعرى فى أعقاب عصر النهضة . ومازال الشعر الذى قدمه ماكليش فى الحوار يسمو كثيرا على مستوى الحوار فى أكثر المسرحيات النثرية الأمريكية لدرجة أن وصف بعض النقاد الإنجليز مسرحية « ج . ب » بأنها تتمتع بما أسموه بالتعبير التراجيدى الذى اعتبروا غيابه نقصا خطيرا فى الواقعية التى سيطرت على المسرح النثرى . ومن الواضح أن « ج . ب » مسرحية أخلاقية بحيث تصبح مطالبتها بتقديم شخصيات مكتملة نوعا من فرض شىء على ماكليش لم يكن فى نيته أن يقدمه .

تميزت « ج . ب » باعتبارها مسرحية شعرية بغموض جوهرها ، وبالرمزية فى منهجها ، وبالإبهام الفنى الذى يترك المسرحية بغير حل قاطع ، لذلك يجب ألا نتوقع حلا لمشكلة الشر يمكن أن يرضى الناس ذوى المعتقدات المختلفة : فالفن الناضج يثير الأسئلة ولا يبحث عن حل لها ، ذلك لأن مضمونه يعتمد على رؤية الكاتب بالنسبة للكون ، وليس على مشكلة تقليدية تؤرق وجدانه ويبحث عن حل لها . كان الاختبار الحقيق هو : هل كنا قد عانينا أية إستثارة عقلية أونشوة روحية ؟ وهذا ما نجحت مسرحية « ج . ب » فى تحقيقه . لم يلتزم ماكليش بالمضمون التاريخى والدينى الذى استمد منه مادته الخام ، بل بذل كل ما فى وسعه لكى يعبر عن وعيه المعاصر بالإنسان الضائع فى كون لا يبالى به ولا يهتم بأمره ! فلا شك فى أن « ج . ب » إنسان أمريكى عادى وأنه قصد به أن يكون كذلك إلا أنه ينمو ويتضخم تحت ضربات سوء الطالع أو الشقاء ليصبح ممثلا لـلإنسانية على المستوى الرمزى والميتافيزيقى للمسرحية .

كانت مسرحية « ج . ب » الإضافة المسرحية الكبيرة التى أنجزها ماكليش فى مجال المسرح الأمريكى

المعاصر ، وبذلك أثبت جدارته فى المسرح ، كما أثبتها من قبل فى الشعر. ولاغرو فى ذلك ، فإن الشاعر الذى يتمكن من روح فنه وجوهره يستطيع أن يمارس الأنواع الأخرى من الكتابة الأدبية إذا وجد فى نفسه ميلا إليها ، فالشعر ليس مجرد نظم للأبيات ، وتوظيف للقافية والوزن والصور.. إلخ ، لكنه روح الفنون كلها وجوهرها بصفة عامة ، وأى فنان لا يملك هذه الروح فسيظل فى مؤخرة التراث الإنسانى الخالد .

٩٠ برنارد مالامد

90 Bernard Malamud

(١٩١٤ - ....)

برنارد مالامد روائى وكاتب قصة قصيرة وهو يهوديًا أكثر منه أمريكيا ، فقد حكم على كل أعماله القصصية بألا تخرج من الجيتو اليهودى الشهير ، وأحالها إلى نوع من الدعاية المباشرة لما تصور أنه القضية اليهودية على حين لا توجد قضية على الإطلاق ! فاليهود فى الولايات المتحدة – وإن كانوا أقلية – يتمتعون بنفوذ وسيطرة وقوة قل أن تتاح لأية أغلبية هناك ! فهم يتحكمون فى دوائر الكونجرس ومجالات الاقتصاد وأجهزة الإعلام ! يكفى أن تكون مصاير الاقتصاد بين أيديهم : أى أنهم يسيطرون على عصب الحياة نفسها ! هذا بالإضافة إلى الحرية الفردية التى يتمتع بها الفرد الأمريكى بحكم النظام الديموقراطى القائم والذى لا يفرق إطلاقا بين اليهودى وغير اليهودى . من هنا نستطيع القول بأن ما يسمى بالقضية اليهودية فى الولايات المتحدة قضية مختلقة أساسا اختلقها الأدباء اليهود فى أمريكا للإيحاء من طرف خفى للمواطن الأمريكى العادى بأن اليهودى ما زال مضطهدا حتى يرسبوا فى وجدانه عقدة الحرص على تجنب ما يسمونه بمعاداة السامية التى أكل عليها الدهر وشرب حتى يتمكن الفرد اليهودى من المزيد من السيطرة بحجة أنه مازال مضطهدا !

وقد تقوقع معظم أدباء أمريكا اليهود فيما يشبه الجيتو الذى اشتهر به اليهود على مر التاريخ وفى كل المدن التى عاشوا فيها : تمثلت هذه العزلة الفكرية والأدبية فى أعمال برنارد مالامد ، وصول بيلو ، وديلمور شوارتز ، وإيزاك ب . سنجر ، ودانيال فكس ، وفانى هيرست ، وما يكل جولد ، وإيزاك روزنفيلد ، و هـ . ج . كابلان ، وأوسكار تاركوف ، وليونيل تريلنج ، وبَنْ هيخت ، ولودفيج لويسون ، وإيب كاهان – كل هؤلاء الأدباء عاشوا بالعقلية اليهودية نفسها ولم يحاولوا الانفتاح على الحياة العريضة فى المجتمع الأمريكى ! وإذا كانت هناك مأساة فى مضامين أعمالهم فهى ليست مأساة شخصياتهم ، ولكنها مأساتهم حين عجزوا عن الخروج إلى المجتمع المعاصر الذى يؤمن إيمانا لا يقبل الشك بأن زمن التفرقة العنصرية والدينية قد انتهى ، وأن جميع

المواطنين متساوون فى الحقوق والواجبات .

قد يبرز هنا سؤال : كيف لكاتب مثل برنارد مالامد أن يبلغ هذه الشهرة العالمية العريضة على حين لم يعالج سوى مضامين تهمُّ يهود أمريكا وحدهم ؟ الإجابة على هذا السؤال تكمن فى سيطرة اليهود على وسائل الإعلام والنشر والدعاية فى الولايات المتحدة ! ونحن فى عصر يعيش ليل نهار على الغذاء الإعلامى المقدم من خلال الصحف والإذاعة والتليفزيون وغيرها من وسائل الانتشار ، وهى وسائل لا تهتم كثيرا بالتقييم الموضوعى للأعمال المطروحة للدراسة والتحليل ، ولم ينس النفوذ الصهيونى احتواء الهيئات التى تمنح الأدباءَ الجوائز المحلية أو العالمية نظرا للدعاية الضخمة التى تتبع منح الجائزة لأحد الأدباء اليهود ! لذلك ليس هناك محل للعجب والدهشة حين يمنح برنارد مالامد جائزة بوليتزر عام ١٩٦٧ ، ثم يعقبه صول بيلو ، فيحصل على جائزة نوبل عام ١٩٧٦ ! وقد أصبح من المعتاد بالنسبة لكثير من النقاد العالميين أن يربطوا اسم بيلو بمالامد على أساس أنهما أفضل من كتب فى الأدب اليهودى الأمريكى المعاصر ، وكأن الأدب اليهودى أصبح جزءا مستقلا تماما عن الأدب الأمريكى . يستمرئ النقاد المحاولة فيقارنون بينهما ويقولون : إن بيلو كان أديبا طليعيا وتجريبيا على حين يبدو مالامد تقليديا أكثر سواء فى أدواته الفنية أو فى مضامينه الفكرية ، لكن الوضع ليس بهذه السفسطة النقدية ، فكلاهما أديب يهودى قح من أم رأسه حتى أخمص قدميه ! وبدون هذه الصفة لا تقوم لهما قائمة فى عالم الأدب ، فهى الأساس الذى أقامت عليه الدعاية الصهيونية شهرتهما العالمية .

اشتهر مالامد بتمكنه من أسلوبه النثرى الذى كتب به رواياته ، فقد أغرم بتطعيم لغته الإنجليزية بالإيقاعات والاستعارات والتراكيب التى جاء بها المهاجرون اليهود إلى أمريكا وعرفت بلغة اليديش التى يتكلمها اليهود فى معظم أنحاء العالم ، وهى صورة من اللغة الألمانية القديمة ، لكنها تطعمت بكلمات كثيرة استعارتها من لغات حديثة متعددة . يشكل هؤلاء المهاجرون اليهود أبطال مالامد وشخصياته كلها يهودية . ونادرا ما نجد شخصية غير ذلك . يحاول مالامد أن يستثير عطف القارئ على أبطاله ، فيظهرهم بمظهر الفقراء البسطاء الذين تغلب المرارة على حياتهم ، لكنهم فى الوقت نفسه لديهم درجة نادرة من الالتزام الأخلاقى ، والذكاء الفطرى ، وبعد النظر الذين يمكنهم من رؤية مالا يراه الآخرون ، بذلك يسعى مالامد إلى التفرقة بين اليهودى وغير اليهودى فى المجتمع الأمريكى ، ثم يشكو بعد ذلك من أن المجتمع هو الذى يفرض على اليهود العزلة ، لأنه يضطهدهم وإن كان الاضطهاد يتم بصورة فردية وغير مباشرة !

المضمون اليهودى البحت :

وإذا استعرضنا مضامين روايات مالامد فسنجد أنها سلسلة من الأفكار اليهودية التقليدية وقد تقمصت الشخصيات الواحدة بعد الأخرى ، فإذا كانت روايته الأولى « الطبيعى » ١٩٥٢ تختلف هى ورواياته التالية من حيث المضمون والشكل – فهى تدور حول قطاع من حياة لاعبى البيزبول المحترفين بعيدا عن الجيتو اليهودى ، إلا أنه يبدو أن الدوائر الصهيونية فى الولايات المتحدة قد اكتشفت روائيا جديدا يمكن أن يخدم أغراضها

السياسية الخفية بحيث جاءت روايته التالية « المساعد » ١٩٥٧ نموذجا للدعاية الأدبية لليهود ، وهو التيار الفكرى الذى تبلور فى مجموعته القصصية القصيرة « البرميل السحرى » ١٩٥٨ واستمر فيما بعد ، ليشكل السمة الأساس لأدبه .

يتبلور المضمون اليهودى البحت فى بطل مالامد الذى تضغط عليه الظروف الخارجية وتدفعه إلى النقطة التى يعتقد فيها أنه لا يجد ما يحثه على عمل الخير والثقة فى الآخرين ، ومع ذلك فإن مثاليته المفتعلة تجبره على تحويل دفة عواطفه بحيث يجد نفسه ما زال قادرا على ممارسة أحاسيس الحب والعطف والوفاء تجاه هؤلاء الذين لا يعرفون شيئا عن مثل هذه الأحاسيس ! فهو الإنسان المثالى الذى يعيش وسط حثالة البشر ! هذا ما يحدث فى رواية « المساعد » الذى نقابل فيها شابا إيطاليا من الرعاع نشأ فى ملجأ للأيتام ثم انضم بعد ذلك إلى عصابة ، واشترك فى هجوم على صاحب محل يهودى لم يكن يملك فى هذه الدنيا شروى نقير ! يصاب اليهودى الفقير إصابة بالغة . ويغلب التأثر على (المتشرد) الإيطالى فيهرع إلى مساعدة ضحيته ، بل ينهض بأعباء المحل بدلا منه بدون أن يكشف عن شخصيته الحقيقية . وفى نهاية الرواية يقع فى حب ابنة صاحب المحل ، ويعتنق اليهودية بعد أن أحس بالحنان الجارف الذى ينبع من هذه الأسرة .

هذه هى (الحدوتة) التى يمجد بها مالامد اليهود : فيها يبلور الحب المثالى الذى يطغى على حياتهم وكأنهم ليسوا من البشر ! فهم قادرون على احتواء الآخرين بسلاح الحب وحده ، لكن مالامد يتظاهر من حين لآخر بموضوعيته فى السرد ، وإخفاء تعاطفه مع شخصياته ، وهذه هى السمات المميزة لكل أعمال مالامد دون استثناء .

فى روايته الثالثة « حياة جديدة » ١٩٦٢ يتتبع شخصية ضائعة تبذل المستحيل لكى تبحث عن معنى جديد لحياتها . إنها شخصية سكير يحاول خلق حياة جديدة له . وقد وقع مالامد فى خطأ الوعظ الأخلاق بسبب إلحاح الفكرة عليه . أما فى روايته الرابعة « المصلح » ١٩٦٧ فقد صور فيها مالامد الحياة المادية والروحية ليهودى كان أحد الضحايا الذين عانوا أشد المعاناة فى روسيا القيصرية المعادية للسامية ! ونظرت للإيحاءات السياسية والعنصرية التى تزخر بها الرواية عملت الدوائر الصهيونية فى أمريكا على أن يحصل مالامد على جائزة بوليتزر بسببها عام ١٩٦٧ .

يقول الناقد الأمريكى الفريد كازن فى دراسة عن روايات مالامد بعنوان « السحر والرعب » إن مالامد قد سعى جاهدا لكى يخرج من نطاق المضمون اليهودى المحلى إلى مجال الأدب الإنسانى الرحب بكل مطلقاته وتجريداته ، لذلك كان يلجأ دائما إلى الرمزية بدون ضرورة فنية تحتم ذلك ، فليست الرمزية هى الأداة الفنية الفريدة القادرة على الخروج بالأديب من نطاق المحلية إلى مجال العالمية ، فالعبرة برؤية الكاتب نفسه إلى مضمونه المعالج ، وعليه أن يحتوى هذا المضمون تماما وأن يخضعه لشكله الفنى . أما إذا استغرقه المضمون فإن عمله سيتحول إلى مجرد عرض له تنتهى قيمته بوصول المضمون إلى القارئ وهذا ما حدث فى معظم أعمال مالامد . يؤكد كازن أن الإضافة الحقيقية لمالامد تتمثل فى إدخاله عنصر (الحواديت) اليديشية فى الأدب الأمريكى المعاصر . هذا واضح فى رواية « المساعد » أو فى قصة « سمسار الزواج » التى تحكى « حدوتة » الطالب الذى

يدرس علوم الرابيين ، والذى ذهب للبحث عن زوجة عند سمسار الزواج !

يحدد كازن نوعيات الشخصيات التى نقابلها فى روايات مالامد فيقول : إنها لا تخرج عن نطاق الأنماط المدموغة بسمات محددة مثل صاحب المحل المريض البائس ، واللاجئ الذى يهرب إلى روما أو نيو يورك متهما زملاءه اليهود بالقسوة ، والطالب الوحيد المنعزل الذى تنطق عيناه باللهفة إلى الحب ، والمثقف الأمريكى الذى يجد أنه من المستحيل الهرب من ماضيه اليهودى ، ولا تخرج مشاهد الروايات عن محل البقالة المتواضع ، أو الشارع الجانبى فى أيام الشتاء ، أو ملامح القسوة التى تبدو على وجه المدينة – كل هذا لكى يجسد مالامد ضياع اليهودى فيها وكأنه ما زال يعيش فى عصور الشتات ! فى قصة « الشفقة » يبلور مالامد نغمته الرئيسة السائدة فى كل أعماله ، فيقدم تجسيدا للحب الكبير الذى يحاط بالطرق المسدودة من كل جانب فالبطل رجل انتحر لكى يترك كل ممتلكاته إلى أرملة دأبت على رفض التجاوب مع أحاسيسه فى أثناء حياته .

لغة السرد الروائى :

ولكى يعبر مالامد عن هذه الأحاسيس الحادة – جعل لغة السرد موجزة ومركزة حتى تحمل شحنة الإحساس دفعة واحدة . لكن الحوار الحاد والموجز الذى كانت تتبادله الشخصيات عبر أساسا عن يأسها من الحياة وعدم قدرتها على مجاراتها أكثر من رفضها للقيم الروحية والفكرية النابعة من هذه الحياة . أما الحياة التى تحتويها هذه القصص والروايات فهى حياة داخلية نفسية روحية أكثر منها حياة خارجية اجتماعية مادية ، وبذلك تتحول شوارع المدينة والبيوت والمحال – إلى خلفيات تتحرك مع أفكار الشخصيات وآمالها ، ويكاد كل شىء يبدو خياليا وغير حقيقى إلى حد كبير ! وتبدو بعض القصص كأحلام أو كوابيس لا يمكن الإمساك بأية لمحة ملموسة فيها ! يعتبر ألفريد كازن هذا امتدادا للصوفية اليهودية القديمة التى كانت تؤمن بعدم وجود حواجز بين الحياة الميتافيريقية والحياة الفيزيقية فالأرض فى نظرها قريبة جدا من السماء أو من الجحيم ، لذلك يتحول كل شىء حقيقى ملموس فى روايات مالامد إلى أطياف ورؤى لا تمت إلى عالم الحقيقة بصلة ؛ أدى هذا إلى الانتقال بمضمون الروايات من المفهوم الدينى إلى المفهوم السيريالى ، لكن هذا لا يؤثر على وضوح المدلول الكامن وراء الرمز كما نجد فى قصة « سيدة البحيرة » و «إنجيل ليفين » حيث تتردد النغمة السردية بين الغموض والسطحية والتفاهة ، لكنها لا تنسى الفكرة اليهودية أبدا .

يبدو مالامد فى أحسن حالاته فى القصص التى تتخلى عن الإدهاش ليحل محله الإحساس الذى يعجز الإنسان عن السيطرة عليه فى كثير من الأحيان . فى قصة « القرض » يذهب زوج إلى صديقه القديم الذى يمتلك مخبزا طالبا منه قرضا لكى يقيم شاهدا حجريا على قبر زوجته ، لكن زوجة الصديق – وهى الزوجة الثانية له – تصر على رفضها إقراضه المبلغ المطلوب ، وتنتهى القصة بوقوع الزوجة فى غرام الأرمل وتهجر زوجها ، لكى تعيش معه الى الأبد ! لا يعتمد مالامد فى هذا على التفاصيل الواقعية ، بل يدمج شخصياته فى جو أشبه بالحلم الأثيرى ، كما نجد أيضا فى قصته « سمسار الزواج » الذى يذهب إليه الطالب الرابى لكى يتزوج فيقع فى غرام ابنته عند مجرد رؤيته لصورة فوتوغرافية لها ! فى نهاية القصة تتجسد الأجواء الغامضة التى تجمع الحياة

والموت فى لحظة واحدة بحيث يترك القارئ منطق الواقع إلى دنيا الحلم التى لا تخضع لأى منطق متعارف عليه ! فلا يتبقى فى ذهنه من القصة سوى أطياف وأشباح لا تقنعنا بوجودها الفعلى المادى .

يقول الناقد الأمريكى ستانلى إدجار هيمان فى تحليل له لرواية مالامد الثالثة « حياة جديدة » إن الخلفية المكانية تؤدى دورا كبيرا فى حياة الإنسان لدرجة أنها تتحول إلى جزء عضوى منها ، لذلك إذا أراد الإنسان أن يبدأ حياة جديدة فعليه أن ينزح إلى مكان جديد تماما ، لأن الإرتباطات القديمة غالبا ما تعجزه عن أن يبدأ من جديد ! تدور الرواية حول شاب يهودى كالعادة يدعى ليفين يبلغ من العمر ثلاثين عاما ، كان فاشلا فى كل شىء مد إليه يده ! يقرر مغادرة نيويورك إلى كلية كاسكاديا على الساحل الغربى ، ليقوم بتدريس اللغة الإنجليزية بها . تمتد أحداث الرواية لتغطى سنة كاملة زاخرة بالتجارب المتنوعة ، وفى نهايتها يُطرد ليفين وتسوء سمعته ، فيقرر الرحيل إلى سان فرانسيسكو بعد أن استحوذ على غنيمته المكونة من عربة هدسون نصف العمر ، وزوجة رئيس القسم الذى كان يعمل به ، ومعها طفلاها اللذان تبنتهما ، على حين يكمن طفل ليفين نفسه فى أحشائها !

يعلق هيمان على الرواية فيقول : إنها تمثل أسطورة التوبة والميلاد الجديد ، وله الحق فى هذا ، لأن مالامد يحشدها بكل هذه الإيحاءات حتى يحيط بطله اليهودى بكل الهالات الممكنة . يتمثل الخط الدرامى الرئيس فى التطور المستمر الذى يقع لليفين بحيث يتحول إلى قديس فى نهاية الرواية على حين يبدو الجميع من حوله وكأنهم مجرد حيوانات ! ويبالغ مالامد فى صهيونيته لدرجة أنه يصرخ بأن كل العلاقات الجنسية غير الشرعية التى أنشأها ليفين مع نساء الآخرين علاقات تبلغ مرتبة القداسة ، لأنها تبلور البوتقة التى انصهرت فيها روح بطله ، فتبدأ الرواية بجو ينضح بالجنس والعشق الجسدى ، وتنتهى بالحب الروحى الذى يحيل الكون إلى وحدة متكاملة ! بين البداية والنهاية يستخدم مالامد بعض الحيل الكوميدية والتهكمية لإضفاء بعض الواقعية على شخصية بطله ، لكى تقترب أكثر من وجدان القارئ ويقتنع بها بسهولة : فالرواية عبارة عن سلسلة المواقف التى يمر بها البطل ، مع محاولة المؤلف لكى يربط نسيجها عن طريق انعكاس الأحداث على بعض ، لكن من الواضح أن الرواية تنطوى على كثير من الافتعال والتطويل الذى لا طائل من ورائه . فالبداية بطيئة ومملة ، ونصف الرواية يحدث تقريبا قبل أن تبدأ بالفعل ، وتحتوى الحبكة على كثير من العبث والسخف ، وينزل السرد الروائى فى أجزاء كثيرة إلى مستوى التقرير المباشر ، ولا شك أن هذه الأخطاء الفنية تعود إلى المضمون الفكرى الذى سيطر على تفكير مالامد فى كل أعماله ، فلم يستطع أن ينسى يهوديته قط ، ولذلك كانت إضافته إلى التراث اليهودى أساسا وليست إلى التراث الأدبى الإنسانى !

٩١ كارسون مكالرز | 91 Carson McCullers

(١٩١٧ – ١٩٦٧).

كارسون مكالرز روائية أمريكية معاصرة ، اقتصرت رواياتها وقصصها القصيرة على تجسيد عالم الطفولة والصبا والمراهقة . بهذا نعد امتدادا حديثا لأبطال مارك توين الصبية من أمثال توم سوير وهاكلبرى فن ولكن على مستوى سيكلوجى أكثر تعقيدا يتمشى مع روح العصر . فعالمها الروائى زاخر بآلام المراهقين وآمالهم مع مسحة عامة من البراءة والنقاء والسذاجة . وقد ساعدها أسلوبها النثرى السلس فى التعبير عن الجوانب المتعددة لهذا العالم . وإذا كانت مغامرات صبية مارك توين تتمثل فى الهروب والتنقل من بلد لآخر ، ومن ولاية لأخرى لاكتساب المعرفة والخبرة من الاحتكاك بالآخرين الذين يكبرونهم فى السن – فإن أبطال كارسون مكالرز يخوضون مغامرات نفسية فى داخلهم أكثر منها مغامرات سياحية ، فقد انتقل الصراع من الخارج على مستوى المجتمع المعاصر إلى الصراع فى الداخل على مستوى الحياة السيكلوجية الخاصة بالإنسان .

هناك خاصية فى أدب كارسون مكالرز وهى أنها تمثل روح الجنوب الأمريكى بكل مقوماته النفسية والاجتماعية . وقصصها مغرقة فى الروح المحلية السارية فى وجدان الشخصيات الساذجة والبريئة والطفولية التى عرف بها الجنوب الأمريكى وذلك بدرجة تفوق ما نقابله فى روايات مارك توين ووليام فوكنر ، لكن إغراق كارسون مكالرز فى الروح المحلية أدى بها إلى فقدانها القدرة على الخروج إلى المجال العالمى الرحب ، فلا يمكن القارئ أن يتذوق أعمالها إلا إذا عاش الحياة التى عاشتها نفسها تقريبا ! فهناك من التلميحات والتعبيرات والإشارات والإيحاءات ما لا يمكن استيعابه بدون الاطلاع الواسع على الظروف الاجتماعية والنفسية الملازمة للحياة فى الجنوب . لا ينطبق هذا على الأجانب فقط بل أيضا على الأمريكيين أنفسهم . بمعنى أنه من الصعب على الأمريكى الذى يقطن بالشمال – وليس لديه خبرة بالجنوب – أن يتذوق قصص كارسون مكالرز ورواياتها .

وأكبر دليل على هذا الكاتب المسرحى إدوارد آلبي : فعلى الرغم من خبرته فى التأليف المسرحى والإبداع الأدبى فإنه فشل فى إعداده المسرحى لرواية كارسون مكالرز « موال المقهى الحزين » التى كتبتها عام ١٩٥١ : فالرواية لا تحتوى على حوار بمعنى الكلمة ، بل تعتمد أساسا على السرد والوصف والتحليل ، ولذلك قام آلبي بكتابة كل الحوار من عنده ! ونظرا لأنه ينتمى إلى الشمال ، ولا يملك الإحساس باللهجات المتداولة فى الجنوب – شأنه فى ذلك شأن معظم الشماليين – فقد كتب حوارا لا يمت لروح الرواية بصلة . كانت النتيجة أن سقط إعداده المسرحى للرواية ضحية للانفصام بين السرد الروائى والحوار المسرحى . فإذا كان الحب هو العاطفة المحورية التى تدور حولها الرواية فقد أصبحت الكراهية هى مركز الدائرة بالنسبة للمسرحية ! يعلق الناقد ريتشارد كوستيلانيتز على هذا بقوله : إن آلبي عزف نغمات وجملا موسيقية لا تنبع روحها من التناسق اللحنى الذى فى رواية كارسون مكالرز .

من أعماق الجنوب :

ولدت كارسون مكالرز فى مدينة كولمبس بولاية جورجيا . تشبعت بيئتها التى جعلتها تنظر إلى الحياة بعينى طفل ، مثلها فى ذلك مثل أبطال مارك توين الصبية ، وسذج فوكنر ، فقد قدمت مكالرز فتيات صغيرات وصبية سذجا لا يرون فى الحياة أى تعقيد . ويبدو أن هذه هى السمة المميزة لكل الإنتاج الأدبى فى الجنوب الأمريكى . وعلى الرغم من أن مكالرز أكملت تعليمها فى نيويورك فإن المدينة الكبيرة لم تترك أية بصمات على أدبها ، لأنها لم تتخلص مطلقا من جذورها الجنوبية التى نضحت على رواياتها « القلب صائد وحيد » ١٩٤٠ ، و « انعكاسات على عين ذهبية » ١٩٤١ ، و « شاهد حفل الزفاف » ١٩٤٦ التى تم إعدادها للمسرح عام ١٩٥١ . هذه الرواية الأخيرة يعتبرها النقاد نموذجا لفن مكالرز الروائى ، ولتصويرها حياة المراهقة الزاخرة بالألم والعذاب ، وما تبعها من اضطرابات سيكلوجية تؤثر على تشكيل الشخصيات . استمر الخط نفسه بعد ذلك فى رواية « موال المقهى الحزين » ١٩٥١ و « حلو كالمخلل ونظيف كالخنزير » ١٩٦٤ .

اتفق النقاد على أن مكالرز تعد الروائية الأولى فى أمريكا فى تصويرها لحياة الأطفال والصبية بإقناع فنى قل أن يوجد له نظير . لا يعنى هذا أن رواياتها غير ناضجة ، فقد كتبت لكى يقرأها الكبار أصلا . وهذا واضح فى أسلوبها النثرى والسردى المتأنق الذى يبلغ حد الاحتراف المبالغ فيه فى بعض الأحيان ! لا ينفى هذا أن أرضيتها الفنية والفكرية لم تخرج عن نطاق العالم الطفولى للبشر ، وأن قصصها تدور حول موضوعات عادية جدا ، لكنها لا تنسى بلورة تأثير هذه الموضوعات العادية على النفس البشرية : ففى نظرها أن حياة الإنسان اليومية عبارة عن مرآه تعكس فى صدق كل ما يقابلها بصرف النظر عن نوعيته ومدى أهميته ، فالنفس البشرية هى محور اهتمام الروائى ، ولذلك فأثر الحياة عليها أهم من الحياة ذاتها . وضح هذا فى منهجها الروائى منذ البداية عندما تقول فى مطلع رواية : « موال المقهى الحزين » للتدليل على نوعية الأحداث التى سنقابلها بعد ذلك : « إنك إذا سرت بطول الشارع الرئيسى بعد ظهر يوم من أيام أغسطس فلن تجد شيئا حقيقيا يمكن أن يشغلك على الإطلاق » . والمنهج نفسه نجده فى افتتاحية روايتها القصيرة : « انعكاسات على عين ذهبية » عندما تقول : « لاشك أن أية

وظيفة عسكرية فى وقت السلم هى الملل والكآبة واللاشىء بعينه».

من الطبيعى للموضوعات العادية أن تؤدى إلى أحداث عادية ، لكن ما يحدث فى روايات مكالرز على النقيض من ذلك تماما ، فهى زاخرة بأحداث دامية ، وجرائم بشعة ، وصراعات رهيبة ، ووحشية لا حدود لها ! فعلى الرغم من أن شخصياتها تحمل داخلها قلوب أطفال فإن العالم الذى تعيش فيه عالم معقد بحيث يصعب التنبؤ بما سيحدث فى اللحظة التالية . لذلك يمكن أن يكون البؤس والعذاب نتيجة طبيعية لأحداث ومواقف لا تحمل فى طياتها أية بوادر مأسوية . ولعل الجانب المأسوى يكمن فى شخصياتها أساسا ، فهى شخصيات تثير الرعب والشفقة فى آن واحد بسبب تكوينها العقلى والجسدى الشاذ . وهذا يدفعها إلى الفشل فى الانتماء إلى مجتمع البشر العادى ؛ وبسبب فقدانها للقدرة على الاتصال بالآخرين فإنها تعيش فى عزلة قاتلة تتجسد دراميا وفنيا فى الشذوذ الذى يميز سلوكها وتفكيرها .

والمأساة لا تكمن فى الطفولة التى تميز شخصيات مكالرز ، فالطفولة حرية وانطلاق وبراءة وصفاء ، لكنها فى روايات مكالرز تتحول إلى نوع من الطفولة غير الناضجة : أى المرحلة الحرجة المعلقة بين الطفولة والنضج والتى لا يتمتع فيها الإنسان بميزات أية مرحلة منها . وهذا ما ينطبق على شخصية فرانكى فى رواية « شاهد حفل الزفاف » وميك فى رواية « القلب صائد وحيد » وهى أطول روايات مكالرز على الإطلاق ، إذ إن رواياتها تتميز عادة بالقصر والإيجاز . وعنوان هذه الرواية بالذات يصلح ليكون عنوانا للإنتاج الروائى لمكالرز بصفة عامة لأنه يمثل النغمة الأساس التى تسرى فى رواياتها ، فأكبر مأساه تواجه الإنسان فى هذه الحياة هى الإحساس بوحدته وعزلته وعدم قدرته على الاتصال بالآخرين والانفتاح على عالمهم .

ولعل الشذوذ الفكرى يتمثل فى السذاجة العقلية التى تسيطر على تفكير شخص ناضج ، كما نجد فى شخصية الجندى إيلجى وليامز فى رواية « انعكاسات على عين ذهبية » وربما يتجسد الشذوذ فى مرض جسدى يجبر الشخصية على الانطواء والعزلة ، كما نجد فى شخصية أليسون فى الرواية نفسها . قد يتمثل الشذوذ والغرابة فى عدم الخبرة بالسلوك الاجتماعى السليم ، كما فى شخصية الملازم العجوز المنطوى على نفسه واينتشيك فى الرواية نفسها أيضا ، أو ربما كان مجرد شذوذ فردى ملازم للشخصية ، كما فى العمة إميليا فى رواية «موال المقهى الحزين» .

عزلة الإنسان فى الكون :

لعل رواية « شاهد حفل الزفاف » هى أكثر روايات مكالرز تجسيدا لعزلة الإنسان فى الكون ، وحنينه الجارف إلى طفولته الذاهبة والمصحوب بالأسى الدفين . هذه العزلة ليست مكانية فقط ولكنها زمنية أيضا . وهى تتجسد أوضح ما تكون فى الشخصية المحورية فرانكى التى لا تزيد فى العمر على اثنى عشر عاما والتى تقول عنها المؤلفة : «كان ذلك فى الصيف عندما تذكرت أنها لم تشهد حفلات زفاف منذ أمد بعيد . لم تكن تشغل وقت فراغها على الإطلاق ، ولم تنضم إلى أى ناد ، ولم تكتسب أية عضوية فى هذا العالم ، لقد أصبحت فرانكى شخصية ضائعة ليس لها هواية سوى السير فى الطرقات لعله يقتل الوقت الذى لا يريد أن يمر . ومع ذلك

كان الخوف من شيء لا تعرفه يسيطر على تفكيرها وسلوكها » .

ولكى تتخلص فرانكى من هذا الضياع فإنها تقرر أن تفعل شيئا ما . تقرر أن تقوم بدور شاهد حفل زفاف أخيها ، وأن تصطحب (العريس)والعروس . وبالرغم من تفاهة المهمة فإنها تفشل فيها أيضا . وعندما تدرك عدم قدرتها على القيام بأتفه المهام فإن تهرب من المنزل ، لكن الشرطة تتعقبها وتمنعها عن القيام بهذه المهمة أيضا قبل أن تذهب بعيدا . عندئذ تدرك جيدا أنها لن تستطيع الفكاك من سجنها الذى هو حياتها ، وتصبح حياتها تجسيدا حيا للملل والأسى والأسف لدرجة أنها تفضل أن تودع سجناً حقيقيا حيث تستطيع أن تضرب رأسها بالحائط ، وتعيش على أمل الخروج منه ، عن وجودها فى سجن يحيط بها أينما ذهبت ، ويمنعها عن أن ترى الحياة على حقيقتها . لقد أصبح العالم بعيدا عنها تماما وضاعت من أمامها كل الطرق المحتملة للوصول إليه . لم يعد لديها عمل سوى اجترار يأسها وأسفها على الوجود الذى لم يتحقق .

وفكرة السجن الذى لا يراه الإنسان لكنه يشعر به فى كل خطوة يخطوها ، لأنه يحيط به من كل جانب – تطارد مكالرز فى كل كتاباتها . وهى لا تحتج ضد هذا الوضع أو ترفضه لاعتقادها الجازم أن احتجاجها لن يقدم ولن يؤخر . لكنها تجسد موقف الإنسان وحيرته أمام هذا القدر الذى لا فكاك منه . ولعل أنضج ما فى روايات مكالرز أنها لا تُبدى رأيا خاصا ، بل تترك الأحداث والمواقف والشخصيات تبلور الفكرة ، فإنها تترك للقارئ فرصة الاستجابة والتأثر والتحليل . ويساعد القارئ على هذه المهمة سلاسة نثرها الذى يتدفق بلا عوائق أو عقبات . وذلك بالإضافة إلى رقة مكالرز وحساسيتها الفائقة فى تشريحها للأوهام التى يقتات عليها البشر ، فهى لا ترفض الإنسان ولا تحتج على الوهم ، لأنها تكتفى بتحليل العلاقة الخفية والخطيرة بينهما . لعل هذه الرؤية الفكرية والنفسية تتضح أكثر من رواية « انعكاسات على عين ذهبية » التى تصف فيها المؤلفة فارسا فوق ظهر حصان جامح فتقول : « لقد تخلص الفارس أخيرا من إحساس الرعب الذى يطارده أينما حل ، ثم غاص فى أوهام الماضى التى جعلت منه متصوفا يشعر أنه والكون أصبحا وحدة واحدة لا تقبل الانفصام ، تشبث بلجام الحصان المنطلق ، وانطلقت ابتسامة النشوة العارمة من فمه الملطخ بالدماء » .

فى هذه الصورة الدرامية يتجسد هروب الإنسان من سجنه الوهمى بحثا عن السعادة والنشوة . وعلى الرغم من أن العملية لا تعدو هروبا من وهم إلى آخر فإن مجرد الحركة توحى للإنسان بأنه يفعل شيئا يحدث به ثغرة فى جدران سجنه الذى يطارده ويحيط به أينما حل . قد يتهم النقاد كارسون مكالرز بإشاعتها روح الكآبة والتشاؤم من مصير الإنسان فى هذا الكون ، لكن ما يشفع لها فعلا أنها صادقة فنيا وفكريا ، فإحساس الحزن الأصيل يطهر النفس البشرية من كثير من أدرانها فى حين يحول التفاؤل المزيف الوجود إلى حياة سطحية لا حدود لتفاهتها . وقد تمكنت كارسون مكالرز من التفادى من هذه التفاهة وصولا إلى المنابع الحقيقية لأحاسيس النفس البشرية وأوهامها .

٩٢ هـ . ل . منكن — 92 H. L. Mencken

(١٨٨٠ - ١٩٥٦)

هنرى لويس منكن أو هـ . ل . منكن من المفكرين والنقاد الأمريكيين الذين أثاروا زوابع كثيرة فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن : فقد أدلى بدلوه فى مجالات عدة يأتى فيها الأدب والمسرح على رأس القائمة ، ثم السياسة والاقتصاد والدين والاجتماع . ويبدو أنه آلى على نفسه أن يعيد النظر فى الآراء والأفكار التى يعتنقها الناس بلا مناقشة أو تحليل ! هذا هو الدور الذى قام به المفكرون على مر العصور وفى مختلف البلاد . لكن منكن تطرف فيه إلى الحد الذى كان يبدو فيه وكأنه يسعى إلى اكتساب عداوات الآخرين كهدف فى ذاتها ، وربما قامت شهرته أساسا على الضجة التى كان يثيرها فى مختلف المجالات من حين لآخر : فقد كان من أتباع مذهب « خالف تعرف ! » إلى حد كبير . ومع ذلك كانت كتاباته بمثابة ظاهرة صحية ، لأنها كانت بالمرصاد لأية شبهة ركود أو تحجر فى المجال الثقافى والفكرى ، كانت له نظرات فاحصة فى الفن ، والأدب ، والسياسة ، والاقتصاد ، والاجتماع ، منها مثلا : أن الأدب لا يمكن أن ينفصل بمعايير خاصة به عن المجتمع ، لأنه أحد الأنشطة الإنسانية من أجل حياة أفضل . أدت هذه النظرة إلى تركيزه على القيمة النقدية الاجتماعية فى الأدب أكثر من اهتمامه بقيمته الفنية الجمالية ، من هنا كان إعجابه ببرنارد شو ، وثيودور درايزر ، وسنكلير لويس ، ورنج لاردنر .

ولد هـ . ل . منكن فى مدينة باليتمور بولاية ميرلاند . بدأ حياته العملية بالعمل الصحفى ، فاشتغل محررا بعدة مجلات حتى وصل إلى منصب رئيس التحرير . وقد أثرت عليه الصحافة بحيث نظر إلى كل الأعمال الأدبية من خلال قيمتها الصحفية . فالأدب عنده نوع من الصحافة الراقية التى تحارب التقاليد الجامدة والأفكار البالية والقوالب القديمة سواء على المستوى السياسى أو الاجتماعى أو الاقتصادى . والأدب الذى لا يقوم بهذه المهمة الاجتماعية الحيوية أدب متخلف يقوم بمهمة عكسية تهدف إلى ترسيخ مثل هذه التقاليد والأفكار البالية . انجرف

منكن فى هذا التيار الفوضوى لدرجة أنه من النادر أن نجد فكرة واحدة لم يهاجمها . حتى القيم التى اصطلح الناس على احترامها على مر العصور مثل الدين والديموقراطية والحرية لم تسلم من هجومه . كان محيرا فى مثل هذا الهجوم ، لأنه كان ضد الإلحاد والديكتاتورية والإرهاب فى الوقت نفسه ، ويبدو أنه ركز مهمته فى تفتيح أذهان الناس حتى لا يقبلوا أى فكرة أو مبدأ إلا عن اقتناع شخصى ومنطق بها ، فالشعوب المتخلفة فى نظره هى التى تأخذ كل شىء على علاته .

لم يعتمد منكن على مقالاته وأبحاثه فقط فى الترويج لآرائه ، بل قام بدراسة أعمال وكتابات الأدباء والمفكرين الذين يعتنقون الأفكار نفسها ، وقدمها لجمهور القراء كدليل حى على صواب ما ينادى به : من هنا كان كتاب « جورج برناردشو : دراسة لمسرحياته » ١٩٠٥ أول دراسة تحليلية تصدر عن الكاتب المسرحى الشهير . لم يقتصر نشاطه على تقديم الأدباء الأجانب ، بل ركز الأضواء على الكتاب الأمريكيين الذين نادوا بإيمانهم بالتطور فى كل صوره ، وهى النظرية التى برزت فى كتبه المتتالية : « فلسفة فردريك نيتشه » ١٩٠٨ الذى اعترف باعتناق فلسفة القوة والتطور ، ثم كتاب « المساخر » ١٩١٦ و « دفاعا عن المرأة » ١٩١٧ ، و « كتاب الفضائح » ١٩١٧ ، و « بحث عن الآلهة » ١٩٣٠ ، و « بحث عن الحق والباطل » ١٩٣٤ . لم تسلم الديموقراطية من هجومه فى كتابه « ملاحظات على الديموقراطية » ١٩٢٦ . وقد جمع كل آرائه ومقالاته فى سلسلة من ستة كتب من عام ١٩١٩ إلى ١٩٢٧ بعنوان « اتجاهات منحازة » وواضح فيها أن الانحياز كان لكل ما هو جديد وغريب وثورى ومتطرف ، كما كتب سيرته الذاتية فى ثلاثة أجزاء : « الأيام السعيدة » ١٩٤٠ ، و « أيام الصحافة » ١٩٤١ ، و « أيام الشك » ١٩٤٣ .

لم يكن منكن من النقاد الذين يعتد بهم فى مجال النقد الفنى والتذوق الجمالى على الرغم من تأثيره على المضامين التى كتب عنها بعض أدباء عصره ، كان الأدب فى نظره مجرد وسيلة إلى غاية اجتماعية أو سياسية مما جعله يشتط فى آرائه النقدية التى خرجت عن جادة الصواب ، وأظهرته بمظهر ضيق الأفق أى المظهر الذى كرس حياته لمهاجمته فى كل صوره ، فمثلا قال : إن الشعر عبارة عن لعبة من الأكاذيب المتحجرة المتخلفة . ووقع فى محظور المفهوم القديم للأدب والذى يقول : إن الأدب لا يصلح للمنفعة والجمال فى الوقت نفسه . فإما للمنفعة وإما للجمال . كانت نظرته الضيقة تلك سببا فى ارتباطه بأنشطة اجتماعية قد تؤثر فى الأدب ولكنها ليست الأدب ذاته . ويبدو أن منكن كان نتاجا طبيعيا لمرحلة العشرينيات الثائرة القلقة المضطربة التى كانت فترة البحث عن الذات بالنسبة للأمريكيين . وخاصة فى أعقاب الحرب العالمية الأولى التى أثبتت أن القيم التقليدية التى اعتنقتها الحضارة الغربية لم تمنع قيام حرب مدمرة اصطلى بنارها العالم كله ، ومن ثم يمكن أن تؤدى إلى حرب أخرى أشد فظاعة إذا استمرت فى الرسوخ والفاعلية .

كان منكن من أشد الكتاب والمفكرين ثورية فى البحث عن الذات الأمريكية التى ظلت تابعة للحضارة الأوروبية منذ هاجر المؤسسون إلى القارة الأمريكية لاستعمارها . وقد شارك برنارد شو الآيرلندى فى كراهيته لكل ما هو إنجليزى ، وبذل أقصى ما فى وسعه لكى يفرق بين الشخصية الإنجليزية والشخصية الأمريكية من خلال إبراز الفروق بين الأسلوب الذى يتهجى وينطق به البريطانيون باللغة الإنجليزية والأسلوب الذى يتكلم به

الأمريكيون اللغة نفسها ! كان كتابه « اللغة الأمريكية » بمثابة ثورة فكرية فى هذا المجال ، وأعيد طبعه ثلاث مرات ١٩٢١ ، ١٩٢٣ ، ١٩٣٦ وفى كل طبعة كان ينقحه ويضيف إليه اقتراحات وتحليلات جديدة ، وانهالت عليه آلاف الخطابات من القراء ، كل يدلى برأيه ويوجهه نظر جديدة . كان معظمها اقتراحات إيجابية استفاد منها منكن بحيث قام بتكبير الطبعة الرابعة ثم ظهرت فى ثلاثة أجزاء بعد ذلك . كان الجزء الثانى عام ١٩٤٥ بعنوان « الملحق الأول » والثانى « الملحق الثانى » ١٩٤٨ .

أما ماتبقى من منكم للتاريخ فإن كتبه تشكل مرآة لعصره وخاصة فترة العشرينيات والثلاثينيات الملتهبة ، ولكنه ليس مفكرا لكل العصور ، فقد دافع عن حقوق المرأة ، وحتمية التطور ، وفلسفة القوة من خلال مفهوم عصره فقط ، أثر بدون شك على الأفكار التى جسدها الأدباء فى أعمالهم فى تلك الفترة ، لكنه كان تأثيرا عابرا من الناحية الفنية ، لأنه ينتمى إلى مجال الفكر الاجتماعى والسياسى والاقتصادى بقدر ما ينأى عن جماليات الفن . فقد بدأ حياته شاعرا فاشلا فى ديوانه « مغامرات فى عالم الشعر » ١٩٠٣ ، ولم يكرر المحاولة مرة أخرى . ويبدو أنه أراد تغطية فشله بهجومه على الشعر كفن نقى خالص غير خاضع للظروف المؤقتة ، أما فكره فكان مرتبطا تمام الارتباط بعصره ، لذلك كانت قيمته تاريخية أكثر منها قيمة فكرية . استغرقه عصره إلى أن غرق فيه حتى أذنيه . ولم يعد يملك النظرة الشاملة المتكاملة التى تجعله يطل على الإنسانية الرحبة . وكان من الطبيعى أن ينحسر المد الذى افتعله عندما اختلفت ظروف العصر .

93 Marianne Moore

٩٣ ماريان مور

(١٨٨٧ - ١٩٧٢)

تعد الشاعرة ماريان مور من رواد الشعر الجديد فى أمريكا ، فهى ترفض استخدام أى زخارف لغوية فى قصائدها لاعتقادها أن جوهر الشعر يكمن فى التركيز والتكثيف بحيث تقول قصيدة قصيرة مكونة من بضعة أسطر مالا يستطيعه كتاب بأكمله . واكب الشعر الفكر الإنسانى على مر العصور ، لأنه يملك من القدرة الآسرة ما يجعله يحتوى عقل الإنسان وإحساسه فى لحظة واحدة . يستطيع الشعر أيضا أن يحيل لغة الحوار اليومى بين الناس إلى لغة فنية ذات أبعاد ودلالات متعددة . بذلك يثرى اللغة ويخصبها ويحافظ عليها من التحجر داخل قلوب صماء . لم تحاول ماريان مور أن تصطنع أو تفتعل لغة خاصة بقصائدها ، بل اتخذت من التعبيرات الدارجة ، والاصطلاحات التى ترد فى الصحف ، والمشاهد التى تحتوى عليها كتب الرحلات ، والجمل الشائعة فى الإعلانات – لغة لقصائدها التى اكتسبت سهولة وسلاسة ساعدت على انتشارها بين جمهور القراء العاديين. فلا تعتقد ماريان مور أن هناك لغة شعرية وأخرى غير ذلك ، وإنما اللغة – أية لغة – متى استخدمت استخداما دراميا فى القصيدة أصبحت شعرا على الفور : من هنا كانت العلاقة العضوية المتجددة بين اللغة والشعر ، بل إن الشعر لا يفرق بين الإنسان وبين المخلوقات الأخرى ، لأن الجميع يشكلون سيمفونية الكون البديعة ، لذلك تتخذ ماريان من الحيوانات شخصيات عاقلة فى قصائدها محاولة الوصول من خلالها إلى معنى الوجود ، فالشعر فى نظرها هو محاولة الإنسان على مر العصور لتجسيد هذا المعنى حتى تتوثق العلاقة بين الإنسان والكون الذى يعيش فيه .

ولدت ماريان مور فى مدينة سانت لويس بولاية ميزورى . تلقت تعليمها فى كلية برن ماور ، وأكملت دراستها العليا فى إحدى الكليات التجارية ، مما جعلها تشتغل بتدريس الاختزال لعدة سنوات ، وذلك قبل أن تعمل أمينة مساعدة فى مكتبة نيويورك العامة فى الفترة ما بين عامى ١٩٢١ و ١٩٢٥ . رأست تحرير مجلة

« الدليل » فى سنواتها الثلاث الأخيرة ١٩٢٦ – ١٩٢٩ . بدأت شهرتها كشاعرة ترسخ مع عملها بمكتبة نيويورك فنشرت أول ديوان لها عام ١٩٢١ . وتوالت دواوينها ، منها على سبيل المثال : « آكل النمل » ١٩٣٦ ، و « ما السنوات » ؟ ١٩٤١ ، و « برغم الإنسان » ١٩٤٤ ثم « الأشعار المجموعة » ١٩٥١ . فى عام ١٩٥٢ حصلت على جائزة بولنجن ، وجائزة الكتاب القومى ، وجائزة بوليتزر عن ديوانها الكامل ١٩٥١ ، وفى عام ١٩٥٥ انتخبت عضوا فى الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب بعد أن أصبحت من أهم شعراء أمريكا المعاصرين ، واشتهرت بقصائدها المنسقة الدقيقة التى لا تحتمل تغيير أى لفظ فيها ! لم يكن الشكل الصارم لقصائدها عبئا على قدرتها على الانطلاق والتدفق ، بل كان بمثابة التنظيم الواعى لموهبتها الشعرية ، تميزت نظرتها إلى العالم بأنها تمزج البديهة الحاضرة بالعقل المنظم بالنظرة التهكمية ، واعتبرها كثير من النقاد خليفة إميلى ديكنسون الشاعرة الأمريكية الكبيرة .

يتميز شعر ماريان بالعذوبة الأنثوية ، والرقة المتدفقة ، والصرامة الفكرية ، والدقة اللفظية ، وهى خصائص قد تبدو متناقضة إلا أنها تتناغم داخل قصائدها . ساعدها فى ذلك عدم ارتباطها بقوالب لغوية مسبقة ، بل كانت ترى فى كل ما تقرؤه وما تسمعه فى حياتها اليومية ما يصلح مادة خاماً لأشعارها . لذلك كانت قصائدها تبدو سلسة وجديدة دائما . ولم يستطع أحد من النقاد أن يتهمها بالتقليد ، بل كانت الأصالة هى السمة المميزة لإنتاجها ، وخاصة عندما رفضت استخدام التفعيلات التقليدية فى تكرارها الموسيقى . كان اعتمادها أساسا على الإيقاع النابع من مقاطع الألفاظ كما تبدو فى الحديث اليومى العادى . ومع استخدامها للقوافى فإنها رفضت الاعتماد على التكرار الصوتى لها ، لأنه يصبغ القصيدة بروح الافتعال والتصنع . ويمكننا أن نستشهد بافتتاحية قصيدتها « شجرة الفل الناعمة ذات العقد » لنرى كيف تخلق عالمها الشعرى من التفاصيل الدقيقة التى لا يراها شاعر آخر :

« طار الطائر النحاسى الأخضر
ذو الرقبة الخضراء الناعمة
مثل فراشة بين الورود المصنوعة من الصينى
دائرا حائما وسط الأشجار
الزرقاء ، الحمراء فى لون النبيذ
تقبع كالأهرام وسط دوائر رياضية ! »

يقول الناقد راندل جاريل : إن ماريان مور هى شاعرة التفاصيل الدقيقة والخاصة جدا ، وأحيانا تصل إلى حد الإغراب فى ذلك . لكنها مع ذلك تجمع فى قصائدها لمحات تحتوى الكون كله بكل أفكاره وأخلاقياته .

علق ت . س . إليوت على الصور التى تتوالى فى قصائدها فقال : إنها تشكل نقطة إنطلاق مادية إلى تأملات من صنع القارئ نفسه ، تأملات كل شىء وأى شىء . وتحتوى قصائدها على أنواع كثيرة من الحيوانات والطيور والزواحف والحشرات . فنجد القرد ، والبطريق ، والجاموسة ، والسمكة ، والفيل ، وآكل النمل ، والأخطبوط – كل هؤلاء وغيرهم يشكلون العالم الشعرى عند ماريان مور ، فهى تتخذ منهم رموزا لإيحاءات

أكبر . كان بحثها عن الجدة والأصالة السبب فى توغلها فى عالم الحيوان بعد أن صرفت تقريبا النظر عن الإنسان فيه ، وذلك على الرغم من أن تجسيد العلاقة العضوية بين الإنسان والكون كان الهدف الرئيسى من قصائدها .

يلاحظ القارئ أن الصور الشعرية عندها تتشابه ظاهريا وصور الرومانسيين ، لكنها لا تتوقف عند حدود الابتهاج بمظاهر الطبيعة ، بل تنتقل إلى المجال الرمزى الذى يوحى بدلالات عدة من خلال ألفاظ قليلة . وهى لا ترتبط بالألفاظ ذاتها بل تعتبرها مادة خاماً تشكلها طبقا لمتطلبات القصيدة ، فهى أحيانا تفصل الكلمة الواحدة إلى قسمين : أحدهما فى نهاية الفقرة ، والآخر فى بداية الفقرة التالية ، لكى توحى بالاستمرار العضوى للقصيدة بدون فواصل تقليدية تعوق تدفق الفكرة والإحساس فى الوقت نفسه .

وقد امتدح النقاد ماريان مور ، لأنها لم تلجأ إلى الألفاظ الرنانة ، والعبارات الطنانة على سبيل التأثير المباشر السريع فى القارئ ، بل عمدت إلى الأسلوب الهادئ الرزين الذى يوحى ولا يفصح ، يشير ولا يصرح ، يلمح ولا يقرر ، لذلك لجأت إلى المقتطفات العابرة التى تلتقطها من قراءاتها ومن الحوار الذى يترامى إلى مسامعها ، لكى تضع الحياة تحت ضوء جديد من خلالها . يقول الناقد ر . ب . بلاكمور فى دراسته « اللغة كحركة » : «إن شعر ماريان مور يرفض الواقع التقليدى تماما ويستبعده ، لأنه يملك واقعا فنيا خاصا به ونحن نقتنع بشعرها لأن الواقع الفنى فى الشعر هو الأصل على حين لا يتعدى الواقع التقليدى حدود الصورة الفوتوغرافية التى غالبا ما نتركها إذا كان لدينا الأصل . تتشابه ماريان مور وكل من هنرى جيمس وإميلى ديكنسون فى أنها تربط المظهر بالجوهر فى وحدة لا تعرف الانفصام » .

لم تسمح ماريان مور لنفسها فى أية قصيدة لها أن تندفع وراء شطحات الأحاسيس العفوية ، بل أخضعت كل العناصر لنظام دقيق داخل الشكل الفنى كما نجد فى قصيدة « السكون » على سبيل المثال ، فهى قصيدة قصيرة للغاية ، لأن الشاعرة لم تترك لعواطفها العنان بل حكمتها من خلال رمز القطة الذى قالت من خلاله كل ما تريد أن تقوله من غير تقرير مباشر : فالقطة ترمز إلى الهدوء والصمت والسكون على الرغم مما يعتمل داخلها من أفكار وأحاسيس . لا تعبر الأحاسيس الصادقة عن نفسها من خلال التعبير الفج أو الصوت العالى ، وإنما الصمت خير تعبير عنها . وأى إحساس يثار فى النفس يصلح لأن يكون مادة خاماً تصاغ داخل القصيدة : فمثلا فى قصيدة « إلى وابور الزلط البخارى » : تتحول هذه الآلة – التى لا تمت إلى الشعر بصلة – إلى مثار لأحاسيس جمالية داخل نفسية الشاعرة ، فهى ترى أن طاقة الخيال الشعرى قادرة على صياغة الحياة نفسها صياغة جمالية . وإن كان الشعر يبدو أحيانا عاجزا عن استيعاب الحياة كلها فإنه قادر على تجسيد روحها وجوهرها ومعناها ، لذلك تقول فى مجلة « شعر » دفاعا عن علاقة الشعر بالحياة التى قد لا يحتويها فى لحظة واحدة لتعدد أبعادها ودلالاتها :

« هناك فى الحياة أشياء أهم
من مجرد كلمات متراصة على الورق
ومع ذلك بمجرد أن تمسحها العين
يكتشف الإنسان جوهر الأشياء

هناك الأيدى التى تمسك

والعيون التى تتسع

والشعر الذى يقف دهشة » !

هكذا رأت ماريان مور العلاقة العضوية بين الشعر والحياة ، فهو يحملها ويعيد صياغتها على حين تقوم بمنحه الثراء والخصب ؛ لذلك فالشعر ليس صورة الحياة ، وإنما جوهرها الذى عرفه الإنسان منذ فجر الحضارة البشرية .

٩٤ نورمان ميلر — 94 Norman Mailer

(١٩٢٣ — ....)

بدأ نورمان ميلر حياته الأدبية متأثراً بالمدرسة الواقعية التقليدية ؛ فهو يرى أن الإنسان هو نتاج بيئته بحيث تتحول هذه البيئة فى رواياته ومسرحياته إلى القدر الذى لا يمكن الفكاك منه . وعنده أن الإنسان لا يستطيع أن يحصل على أكثر مما يسمح له الكيان الاجتماعى ، لكن هذه الحتمية الاجتماعية لم تستمر معه طويلاً ، بل سرعان ما تغيرت مع تطور نظرته إلى الكون والأحياء ؛ فقد أصبح من هؤلاء الروائيين الذين يكشفون المنافذ التى يمكن أن يخترقها الإنسان مستغلاً فى ذلك كل إرادته وطاقته ، لذلك فالإنسان الحقيقى هو ذلك الذى يحطم الحدود الاجتماعية التقليدية ؛ لكى يوسع من رقعة الحياة ذاتها . وبدون هذه المحاولة لا يمكن أن يحقق الإنسان ذاته فى هذا الكون ، وبدون شك فإن صراع الفرد مع المجتمع يجعل المجتمع بدوره أكثر حيوية وديناميكية وقدرة على العطاء والتأثير والتأثر . وما زال ميلر من أبرز الروائيين العالميين الذين يبحثون عن مفهوم جديد للبطولة الإنسانية يتمشى مع روح العصر .

لكن مفهوم البطولة الإنسانية عند ميلر لم يتطور فجأة ، بل جاء تدريجاً ؛ لأنه يتعلق بأفكاره الأثيرة ، وهذه الأفكار لا تتغير بقدر ما تتطور ، بحيث تنسلخ الأفكار الجديدة من جوف القديمة وهكذا ؛ لذلك فالتطور يبدو ملحوظاً فقط عند مقارنة أعماله الأولى بالأخيرة ، لكن البناء الدرامى فى رواياته يعانى من عيوب وهنات كثيرة ، شأنه فى ذلك شأن كل الروائيين الذين يلهثون وراء الأفكار بحيث لا تتبقى لديهم طاقة كافية لصهر الفكرة الجديدة فى بوتقة الشكل الدرامى النابع من طبيعتها . هذا يبدو بوضوح فى روايتيه : «باربرى شور» و «حديقة الغزال» حيث يبدو أن الخطوط الدرامية قد أفلتت من يدى ميلر ، وسارت فى اتجاهات خارجة عن جماليات الشكل الفنى . ولعل العذر الوحيد لميلر فى هذا أن فن الرواية من الفنون التى تستمد جاذبيتها وسحرها من أدوات أخرى بالإضافة إلى الشكل الفنى ، وإن كان الشكل الفنى أهمها على الإطلاق .

العرايا والموتى :

كانت «العرايا والموتى» أول رواية لميلر ، وهى لا شك أحسن وأشهر رواية أمريكية اتخذت مضمونها من الحرب العالمية الثانية برغم أنها لا تجد نفسها داخل حدود هذا المضمون ، بل تتخذ منه ركيزة للانطلاق إلى الإنسانية الرحبة ؛ لذلك يمكن القول بأنه كان من المحتم على ميلر كروائى ذى نظرة معينة أن يكتب هذه الرواية سواء قامت الحرب العالمية الثانية أو لم تقم . وشخصيات الرواية بكل مواطن ضعفها وقوتها ، وبكل احتمالات تطورها ونضجها – جاءت نتيجة حتمية لأسلوب الحياة الذى انتهجه المجتمع الأمريكى طبقاً للمدرسة الواقعية الاجتماعية التى بدأ ميلر حياته الأدبية منها : فالشخصيات تتصارع وتلتحم فى معسكر على إحدى الجزر ، وهذا المعسكر يمثل المضمون الرئيس – للرواية ، لكن الشخصيات تخرج من التجربة وقد تأكدت خصائصها الاجتماعية التى دخلت بها ، هذا يدل على أن حسم الصراع لا يمكن أن يتم على سطح هذه الجزيرة ، بل لابد من العودة إلى أمريكا الأم التى تعد السبب الحقيقى وراء هذا الصراع ! بهذا المفهوم فإن رواية «العرايا والموتى» ليست رواية حربية على الإطلاق ، بل رواية اجتماعية من الطراز الأول .

يتمثل الحدث الدرامى الرئيس فى المهمة التى كُلفت القيام بها إحدى الفرق العسكرية للاستيلاء على جزيرة صغيرة فى المحيط الهادى . ونظراً لاهتمام ميلر بالحدث الرئيس فإن السرد الروائى يتدفق فى سهولة ويسر ، والأسلوب يتميز بالوضوح والتحديد ، والأحداث والأحاسيس تبرز من خلال التفاصيل الدقيقة التى لا تحتمل التأويل . يحرص ميلر على أن يحشد روايته بجمهرة كبيرة من الشخصيات ابتداء من أنفار الجيش حتى قائد اللواء . وتفاصيل كل شخصية وموقفٍ على حدة تمثل حلقة من حلقات السلسلة الطويلة التى تشكل الهيكل العام للرواية ؛ لذلك فالتسلسل المنطقى للمواقف هو السمة الرئيسة للشكل الفنى . كان ميلر موفقاً فى روايته لدرجة أنه أعرب عن شكه فيما بعد : هل كان قادراً على كتابة رواية بهذا التدفق السلس ؟

لعل أهم إضافة فكرية لرواية «العرايا والموتى» تتمثل فى تجسيدها للأسلوب الذى تستهلك فيه الحرب كل طاقات الإنسان من خير وحب واستقرار وسلام . ومن الصعب العثور على رواية تنافسها فى هذا المضمار ! وبصرف النظر عن الأحداث المثيرة والعنيفة التى قد تعجب قارئ التسلية التقليدى فإن الحرب تنتهى دون تحقيق أى مجد ؛ فالحرب عبارة عن دائرة مفرغة لا يتولد عنها سوى اليأس والضياع والتشتت وانعدام المعنى . لذلك فهى حرب خالية من البطولات والأبطال ، ولا نجد سوى رجال بؤساء يعانون دون أن يملكوا من مصيرهم شيئاً .

عالم بلا نظام :

فى رواية «باربرى شور» التى نشرت عام ١٩٥١ يفقد ميلر إيمانه بأن هناك نظاماً يحكم هذا العالم الذى لا يعرف قانوناً سوى الفوضى ! والعجيب فى الأمر أن النظام الذى ميز البناء الدرامى فى «العرايا والموتى» قد تحول إلى فوضى فى «باربرى شور» ؛ فالرواية الأخيرة زاخرة بالبدايات غير المتوقعة ، والوقفات الفجائية . ونظراً

للصيغة التعليمية التى تغلف معظم أجزاء الرواية – فإن القيمة الفنية لها تهبط كثيراً عن الرواية السابقة : ففيها يتجلى ميلر كاتباً سياسيا راديكاليا أكثر منه روائيا فناناً خلاقاً ؛ لذلك فالرواية فى بعض جزئياتها تبدو دراسة للعوامل الخفية التى تحكم حركة التاريخ وتشكل وجهة المجتمع : فالفكر يطغى على الخيال ، والشخصيات تتوارى وراء الآراء ، والمواقف تتوالى من أجل التبرير الفكرى للمضمون ، ولا شىء غير ذلك .

والشخصية المحورية فى الرواية هى أكبر الشخصيات سنا ، ذلك العجوز ماكلويد الذى كان ثائراً فى يوم من الأيام ، لكنه تخلى عن معظم آماله ومُثله ؛ كما فعل كثير من أصدقائه عندما تاهوا فى دهاليز البيروقراطية التى عادة ما تقضى على معظم الثورات . وجسم الرواية الرئيسى عبارة عن اختيار حاسم لنفسية الثائر المتقاعس التى يمثلها ماكلويد ، والمدى الذى يستطيع أن يحتفظ فيه الإنسان بشرفه كاملاً فى مواجهة تحديات المجتمع التى تجبره أو تغريه على التفريط فيه ؛ لذلك تعد الرواية محاكمة سياسية لهؤلاء الذين يرفعون الشعارات ويفرضونها على الآخرين ، ولكنهم أول من يبادر إلى التلاعب بهذه الشعارات وتحريفها تنفيذاً لمآربهم الشخصية . ومهما كان مضمون الرواية نبيلاً من الناحية الإنسانية فهذا لا يعوضنا عن الانهيار الذى طرأ على بنائها الدرامى .

من علامات هذا الانهيار أن المعنى العام للرواية لا ينتشر فيها انتشار الدم فى الشرايين ، لكنه يتركز فى الخطب الطويلة التى يلقيها ماكلويد معبراً عن آرائه وملخصاً فى الوقت نفسه للمعنى العام للرواية ؛ لذلك افتقد البناء كثيراً من التناسق ، فتردد بين الاكتظاظ بالمعنى والحدث ، وبين الخلخلة فى المضمون والشكل ، وهذه عادة الروائيين الذين يسعون إلى الفكرة السياسية لدرجة أنها تشغلهم عن الضرورات الدرامية والحتميات الفنية .

الرجل الذى درس اليوجا :

ولحسن الحظ فإن هذا الانكباب السياسى لم يستمر بالحدة نفسها بعد ذلك : ففى الرواية القصيرة التالية « الرجل الذى درس اليوجا » يجسد ميلر الاتجاه العام الذى سيسود رواياته التالية وخاصة روايته الضخمة ذات الأجزاء الثمانية المعروفة باسم « حديقة الغزال » ، وهى الأجزاء التى اختصرها ميلر فيما بعد إلى جزء واحد ؛ إذ إن القارئ الحديث ليس على استعداد لقراءة رواية من ثمانية أجزاء . وإن كانت رواية « الرجل الذى درس اليوجا » ليست مهمة فى ذاتها فإنها تمثل المدخل الطبيعى لكل روايات ميلر التى كتبها بعدها . فى هذا تختلف هذه الرواية اختلافاً بينا وروايةُ « باربرى شور» وتقترب من رواية « العرايا والموتى » فى دقتها وتحديدها المباشر ، لكنها تزيد عنها فى روح المرح والدعابة التى تنبع من بعض مواقفها مع بعض اللمسات الشخصية والذاتية من حياة ميلر نفسه ، مما يجعلها أقرب إلى الفيلم التسجيلى .

والرواية تدور حول يوم أحد فى حياة سام سلوفودا ذى الأربعين سنة والذى قضى حياته مؤلفاً للروايات الفكاهية . يعيش حياة عائلية تقليدية لا يعكر صفوها شىء . وهذا يؤثر بدوره على ملكته الإبداعية وخاصة فى أيام الآحاد التى يغلب عليها الملل بحكم عطلة نهاية الأسبوع الذى كان حافلاً بالعمل والجدية : نراه وهو يعصر ذهنه من أجل إكمال الرواية التى بدأها من أربع سنوات ولكن هيهات ! وينتهى به الأمر إلى الهروب من هذا المأزق بمشاهدة فيلم إباحى مع زوجته فى شقته ، ويعيدان عرض الفيلم ثم يشرعان فى ممارسة الجنس فوق

الوسادة فى أثناء العرض ، لكن الزوجة تستمتع فقط بالممارسة دونه ، ومع ذلك يحرص على متعتها . بعدها يسرى الإنهاك فى قواه ، ويتذكر روايته المؤجلة لكن العرق المتصبب منه يشده مرة أخرى إلى اليأس والضياع واللامبالاة ؛ وتنتهى الرواية عند قول الراوى : «يالها من حياة زاخرة بأنصاف الحلول الكئيبة ! » .

حديقة الغزال :

فى رواية «حديقة الغزال» التى نشرها ميلر عام ١٩٥٥ يتجلى الاتجاه الذى سبق أن قابلناه نفسه فى «الرجل الذى درس اليوجا» ، وهو الاتجاه الذى يتمثل فى الروح عندما تختنق . فالخلفية الوصفية تتبلور فى مصيف «صحراء الذهب» أحد ضواحى هوليود عاصمة السينما ؛ لذلك تشكل الحياة الاجتماعية فى هوليود الهيكل العام للرواية . وصحراء الذهب ليست مجرد بقعة جغرافية على الخريطة الأمريكية ، لكنها رمز مجسد لأمريكا كلها تماماً مثل رمز المنزل المضطرب فى رواية «باربرى شور» . منذ ذلك الحين اعتاد ميلر أن يتخذ رمزاً صغيراً يحتوى أمريكا كلها . هذا يتيح له بدوره إمكان التحليل النفسى بشخصياته التى تحتك بعضها وبعض بفعل ضيق المساحة التى تتحرك فى نطاقها . وهو التحليل النفسى الذى أصبح السمة الأساس المميزة لأسلوب ميلر فى معاملته لكل الشخصيات .

من خلال سيرجيوس بطل الرواية يقدم ميلر صورة درامية رائعة لشاب مثقف على وشك أن يسقط ضحية ثقافته ؛ فهو لا يستطيع أن يقاوم جذبها وسحرها وفى الوقت نفسه يشعر أنها ستسحق كيانه كإنسان ! لذلك فهو فى حاجة إلى مرشد روحى ودليل فكرى يساعده على الخروج من بين شقى الرحى ، بحيث يمكنه التخلص من الضغوط الفكرية على كيانه وفكره وتطويعها بعد ذلك طبقاً لإرادته وقراره الشخصى ، لكن المأساة أن هذا النوع من المرشد أو الدليل يندر وجوده فى أيامنا هذه ؛ فنى بعض الأحيان نجد سيرجيوس قادراً على اتخاذ القرار الحاسم ، وفى أحيان أخرى يفقد الثقة فى كل شىء حتى فى نفسه ، لكن الأمر ينتهى به إلى حزم أمره ومغادرة «صحراء الذهب» ليبدأ حياته الحقيقية ككاتب يريد أن يحرز لنفسه مكاناً فى عالم الأدب . ومع ذلك فالنهاية ليست بهذا الحسم ، لأن السلبية تعود لتؤثر على أفكاره وتصرفاته .

بذلك يشكل البطل العمود الفقرى لأحداث الرواية ، وهو يطغى على كل ما عداه فى الرواية . ومهما كانت الشعبية التى حازها كبطل أمريكى جديد يمثل الشباب الثائرين بكل صراعاتهم وتناقضاتهم فسيرجيوس إنما هو ككل شاب أمريكى يشعر أن حياته تضيع هباء بفعل الضغوط التى يمارسها المجتمع المعاصر عليه . هذه الحيرة الناتجة عن الضغوط الاجتماعية تفقده القدرة على التمييز بين ما هو صحيح وبين ما هو مزيف ، ومن ثم فإنه لا يستطيع أن يتخذ قراره سواء بالإدانة أو بالتأييد ؛ من هنا كان الصدق الفنى الذى يغلف شخصيته ، فهو لا ينادى بمبادئ لا يؤمن بها ، وفى الوقت نفسه يحاول جادا البحث عن هذه المبادئ ، لكنه يعترف أنه لم يعثر عليها بعد . وإن كان القارئ يتعاطف هو والبطل فذلك لأنهما يتوجدان معاً داخل نطاق مأساة الإنسان المعاصر ؛ لذلك فسيرجيوس يرمز إلى الإنسان الأمريكى المعاصر كما ترمز هوليود إلى أسلوب الحياة فى أمريكا بصفة عامة .

حلم أمريكى :

يمتد الخط الفكرى نفسه فى رواية «حلم أمريكى» التى نشرها ميلر مسلسلة فى مجلة «إسكوير» . فالبطل يسعى حثيثاً للبحث عن معنى جديد لحياته يحقق من خلاله وجوده كله ؛ فالحياة هى النمو على حين يمثل الموت الدوران فى حلقة مفرغة ، وهذا النوع من الموت أكثر إيلاماً ومأسوية من الموت الحقيق . ورواية «حلم أمريكى» تمثل تطوراً خصباً فى الفن الروائى عند نورمان ميلر ؛ فمن الصعب العثور على عمل روائى معاصر يضاهيها فى تجسيد وتكثيف الحساسيات الدقيقة التى تحكم وجدان الإنسان المعاصر فى المجتمع الأمريكى . وأسلوب ميلر الذى بدأ مشبعاً بالنثر التقريرى نجده يصل إلى مستوى شاعرية هيمنجواى ودوس باسوس وفوكنر من حيث الخصب التصويرى والثراء اللغوى . وأيضاً فإن العقائدية السياسية التى سيطرت على الروايات المبكرة لميلر تختنى ؛ لتفسح مجالاً للتحليل النفسى وصولاً إلى أدق أسرار النفس البشرية وبعداً عن الضغوط السياسية المؤقتة .

يتميز الجانب الأخلاقى فى هذه الرواية بالنضج الفنى من حيث إنه يرتبط بالحيوية والحركة بل بالعنف بعيداً عن الوعظ والإرشاد ، وهذا يدل على أن الفنان الذى يتمكن أخيراً من أبعاد تجربته الفنية يستطيع أن يصهر أى مضمون فكرى أو أية نظرة فلسفية فى بوتقة فنه التى تحيل ما تحويه إلى كيان حى يتحدى الزمن .

٩٥ هيرمان ميلفيل 95 Herman Melville

(١٨١٩ - ١٨٩١)

هيرمان ميلفيل من الروائيين الأمريكيين الذين قاموا بدور ريادى فى مجال تأصيل شخصية الرواية الأمريكية ، لكنه لم يكن محظوظاً فى حياته ؛ إذ رفض نقاده المعاصرون الاعتراف بريادته الثورية ، وذلك لأن رواياته لم تكن تقليدية على الإطلاق . اعتبره النقاد كاتباً غير متمكن من تقاليد الرواية . وبالطبع كانت الأشكال الروائية الأوربية فى أذهانهم ؛ إذ كانت الرواية الأمريكية فى ذلك الوقت مجرد تقليد باهت لما كان سائداً فى أوربا ، لكن حياة ميلفيل كانت زاخرة بالترحال والتنقل خارج الحدود الأمريكية ؛ واكتسب كثيراً من المعارف والخبرات ساعدته على تكوين رؤية خاصة به تجاه الحياة . وعندما أراد التعبير الفنى عن هذه الرؤية وجد أن الأشكال التقليدية للرواية لن تسعفه ، فآثر لرؤيته الجديدة أن تشكل رواياته بأسلوب ينبع من جدتها وحداثتها . لم يعبأ بآراء النقاد فيه ، بل ظل يكتب الرواية بالأسلوب الذى يتراءى له . كانت نتيجة هذا أن استمر التجاهل المتبادل بينه وبين النقاد حتى وفاته . ولم تحدث وفاته أى أثر يذكر فى الدوائر الأدبية لدرجة أن المحرر الأدبى فى جريدة « النيويورك تايمز » نسى ذكر اسمه الأول عندما نشر خبر وفاته .

لكن الريادة الأصيلة قادرة على إثبات وجودها حتى فى غياب صاحبها عن هذا الوجود ! فحتى عام ١٩١٠ لم يكن أحد يعترف به لدرجة أن مرجعاً إنجليزيا من المراجع الهامة فى الأدب العالمى كتب أربعين سطراً عن صديقه الروائى الأمريكى نثانيل هوثورن على حين لم ينل ميلفيل سوى ثمانية أسطر ختمها الكاتب بقوله : إن ميلفيل لم يكن قط على مستوى صديقه ، وكانت رواياته هزيلة على الرغم من أنه أظهر بعض لمحات عابرة من القوة والأصالة . ومع كل هذه الأحكام المتعسفة ظلت شهرة ميلفيل تتصاعد وتتربع على عرش الرواية الأمريكية لدرجة اعتبره فيها النقاد أحد الأدباء العالميين الذين يشار إليهم بالبنان فى كل مكان . بدأ الاعتراف بمكانته يتزايد قبل أن ينتصف القرن العشرون ، وأصبح اسمه يذكر على الفور كلما ذكر تاريخ الرواية الأمريكية

والملامح الرئيسة التى تميزها .

يبدو أن هناك سبباً آخر جعل من الصعب على النقاد تقبل روايات ميلفيل بسهولة : فقد كان القرن التاسع عشر فى أمريكا فترة متميزة بالتفاؤل بدور الفرد فى بناء الأمة على الرغم من وقوع الحرب الأهلية ، لكن ميلفيل لم يكن على الدرجة نفسها من التفاؤل ؛ فقد دلت رواياته على تشاؤم بالغ فيما يختص بموقف الإنسان من قوى الطبيعة المرئية وغير المرئية على حد سواء ؛ لذلك كان إنتاجه الأدبى بمثابة نغمة نشاز ، واعتبرها الكثيرون نغمة مثبطة للهمم ، ولم يعترفوا وقتها بأن من حق الأديب أن يعبر عن رؤيته الخاصة إلى الإنسان والكون طالما أنه لم يخرج عن حدود الصدق الفنى . لم يكونوا قد بلغوا الوعى الفنى الناضج الذى يؤكد أن التشاؤم الصادق الأصيل خير ألف مرة من التفاؤل الكاذب المزيف . كان رأى ميلفيل أن الإنسان هو ضحية الظروف المحيطة به دائماً ، ومهما قاوم متقبلاً التحدى فإن نهايته هى الهزيمة المؤكدة ؛ كما حدث فى روايته الشهيرة «موبى ديك» التى انتهت بأن قضى الحوت الأبيض على الكابتن أهاب .

ولد هيرمان ميلفيل فى نيويورك لتاجر ثرى ، لكنه سرعان ما خسر كل ثروته ، ومات على أثر ذلك ؛ مما اضطر العائلة إلى النزوح إلى ألبانى حيث قضى هيرمان طفولته المتأخرة فى فقر مدقع دفع به إلى العمل فى وظائف عدة ؛ لكى يساهم فى إعالة نفسه وعائلته ؛ ومن ثم لم يتلق تعليماً يذكر وخاصة عندما بدأ حياة التنقل والترحال بعمله بحاراً على السفن العابرة المحيطات . . كانت حياة البحر التى عاشها هى المادة الخام بالنسبة لمعظم رواياته وخاصة «موبى ديك» ، فقد استمد منها معظم الشخصيات والمواقف . لم يقتصر عمله على السفن التجارية ، بل اشتغل أيضاً على السفن الحربية . وهكذا ترددت الأعمال التى قام بها بين صيد الحيتان وإدارة السفن ، أما الفترات التى قضاها على اليابسة فقد اشتغل فيها بفلاحة الأرض ، لكنه فى أكتوبر عام ١٨٤٤ عاد إلى بوسطن ، وقرر أن يهجر حياة البحر نهائيا ، بل إنه ألقى بجاكتة البحار فى النهر كرمز لانتهاء هذه الفترة الصاخبة فى حياته .

لم يبدأ ميلفيل كتابة الرواية إلا بعد استقراره بعيداً عن صخب البحر ومخاطره ، فكتب رواية «تايبيه» ١٨٤٦ ، وهى عبارة عن سرد روائى للخبرات والمغامرات التى خاضها فى جزر الماركيز فى المحيط الهادى ، وحياته هناك بين قبيلتين من قبائل المتوحشين الذين أثبتوا لميلفيل أنهم كانوا أكثر رقيا وإنسانية فى معاملتهم له من سكان المدن المتحضرين .

فى العام التالى (١٨٤٧) كتب ميلفيل رواية «أومو» التى تحكى مغامراته فى جزر تاهيتى ، وهى رواية مسلية ومثيرة لا تحمل فى طياتها أفكاراً فلسفية ذات وزن سوى أنها تهاجم الثورة الصناعية التى جعلت من الإنسان أسيراً للآلة بدلاً من أن يكون سيداً لها . وأبعدته عن كل مصادر الجمال والحرية والانطلاق التى فى الطبيعة .

فى عام ١٨٤٩ كتب ميلفيل رواية «ماردى» التى تدور أحداثها فى جزر البولينيز . يتميز جوها بالرومانسية المطلقة ، والشطحات العفوية التى لا تخضع لشكل فنى متناسق ، والشخصيات النمطية المسطحة التى نراها من جانب واحد فقط ، ولا تحمل سوى صفة واحدة . كانت روح التشاؤم قد بدأت تبرز عند ميلفيل فى هذه الرواية .

فى العام نفسه (١٨٤٩) كتب رواية أخرى بعنوان «ريدبيرن» لمجرد أن يحصِّل العائد المالى منها. كانت مجرد سرد لرحلته الأولى إلى إنجلترا.

فى عام ١٨٥٠ كتب رواية «الجاكتة البيضاء» التى مزج فيها خبراته فى الأسطول بهجومه الحاد على القسوة الوحشية التى تفرض على كل من يعمل به، وذلك من خلال الشخصيات النمطية والمسطحة التى تصور الصفات البشرية المتناقضة والمتعددة.

الرواية والقصة والشعر:

فى عام ١٨٥٠ انتقل ميلفيل إلى ولاية ماساتشوستس حيث عقدت أواصر الصداقة بينه وبين الروائى هوثورن. بدأ فى تلك الفترة كتابة أشهر رواية له طبعت فى لندن باسم «الحوت» ١٨٥١، وفى نيويورك باسم «موبى ديك». وهى الرواية التى وضعت اسمه بعد ذلك بين أشهر الروائيين العالميين. وفى عام ١٨٥٢ كتب رواية «بيير» التى كانت محاولة مبكرة جدا لكتابة الرواية السيكلوجية نظراً لأن علم النفس لم يكن قد أرسى قواعده بعد، لكن نشاط ميلفيل الأدبى لم يقتصر على الرواية فحسب، بل تعداها إلى القصة القصيرة والقصيدة: فكتب فى عام ١٨٥٧ مجموعة قصص قصيرة بعنوان «حكايات الميدان» أثبت فيها قدرته على إيراد لمحات ذكية وحادة من الحياة التى تبدو أحياناً خالية من كل معنى، ثم كتب رواية قصيرة فى العام نفسه بعنوان «رجل الثقة»، وكانت زاخرة بالسخرية المريرة والهجوم على وضع الإنسان فى هذا الكون لدرجة أنه بدا كما لو كان عدوا للإنسان.

لم يظهر شعر ميلفيل إلا بعد قضاء سنوات من الكآبة واليأس عندما أصدر أول ديوان له «مقطوعات من المعركة وملامح من الحرب» عام ١٨٦٦. فى العام نفسه التحق لأول مرة بوظيفة حكومية كضابط جمارك فى نيويورك. وهى الوظيفة التى إستمر فيها تسعة عشر عاماً بعد ذلك، والتى انتقلت بحياته من الاضطراب والقلق إلى الاستقرار والرتابة؛ مما جعل إنتاجه الأدبى يتميز بالتأمل الفلسفى المتأنى ويفقد الحيوية المتفجرة والمتقلبة ولعل قصيدته الفلسفية «كلاريل» ١٨٧٦ أكبر دليل على ذلك: فقد كانت نتيجة طبيعية للفراغ النسبى الذى أتاحته له الوظيفة الرسمية المستقرة. لكن ميلفيل استقال منها عام ١٨٨٥ عندما حصل على الميراث المتواضع الذى يمكنه من الحياة الكريمة ومن ممارسة الكتابة الأدبية فى الوقت نفسه. وبالفعل إنتهى من ديوانين آخرين من الشعر «جون مار وبحارة آخرون» ١٨٨٨ و «تيموليون» ١٨٩١. وعند وفاته ترك مخطوطاً لرواية قصيرة لم يتمها بعنوان «بيلى بد» التى نشرت بعد ذلك عام ١٩٢٤، وهى الرواية التى نهضت عليها أوبرا الموسيقار الإنجليزى بنجامين بريتين التى عرضت بالاسم نفسه عام ١٩٥١. تتخذ رواية «بيلى بد» - كعادة ميلفيل - مضمونها من حياة البحر، فهى تدور حول شخصية بحار شاب تتجسد فيه كل صفات البراءة، لكن ميلفيل يعود إلى قمة تشاؤمه لكى يوضح أن البراءة لا تصلح للصمود فى هذا العالم الزاخر بالعنف والقتل والإرهاب. ويتحول بيلى بد إلى شخصية مأسوية عندما يحكم عليه بالإعدام ويشنق بالفعل مثل أى مجرم أثيم؛ إذ إن قوى الطبيعة لا تفرق بين البرىء والمجرم، بل يشكل البرىء أحياناً لقمة سائغة لها.

تلك هى السمة المميزة لفلسفة ميلفيل التى تتجسد فى التناقض بين الوجود على الأرض وبين الحياة فى البحر . فالبحر يمثل الحياة نفسها بكل خطورتها ووحشيتها واضطرابها وتقلبها ، وإذا كان البحر هو الحياة فهو الموت أيضاً ! أما الوجود على الأرض فيمثل الاستقرار والاستمرار والأمان والرتابة . كل هذه صفات تدفع الإنسان إلى الاعتقاد فيما يؤمن به الآخرون . ولا يهمه كثيراً أن يفكر لنفسه بعيداً عن القوالب والمعتقدات السائدة . كان البحر يمثل المحك الذى يختبر به ميلفيل معدن شخصياته : فالإنسان فى مواجهة الخطر والموت لا يمكن أن يحتفظ لنفسه بأقنعة الزيف الاجتماعى ، بل تبدو حقيقته عارية للجميع ؛ من هنا كانت دهشتنا من وحشية حياة البحر فى غير محلها ؛ لأن هذه الوحشية فى حياة المجتمع المتحضر أيضاً لكنها تظل كامنة وراء المظاهر والأقنعة المتعددة وإن كانت تعبر عن وجودها بطرق أكثر خبثاً وضراوة .

ظل هذا المضمون الفكرى يطارد ميلفيل فى كل أعماله الأدبية لدرجة أنه أثر تأثيراً سيئاً على الشكل الفنى لرواياته . كانت مملوءة بالتعليقات التى يلقيها الكاتب هنا وهناك فى الرواية بحيث يخرج بها أحياناً من مجال الفن إلى مجالات السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد أو الفلسفة . . . إلخ . لم يكن ميلفيل يراعى الخط الدرامى الذى يشقه المجرى الرئيس للأحداث والمواقف ، بل كان فى بعض الأحيان يتتبع حدثاً ثانويا إلى الحد الذى يؤدى به إلى الدخول بالسرد الروائى فى طرق مسدودة ومتاهات جانبية . ولعلنا نلتمس العذر لميلفيل فى هذا ؛ لأنه كان رائداً فى مجاله ، ولم تكن هناك تقاليد راسخة فى الفن الروائى تزيد من حدة وعيه بالشكل الفنى . لذلك كان المضمون الفكرى بكل زوائده ونتوءاته يفرض نفسه على البناء الدرامى الذى افتقد التناسق فى أحيان كثيرة . أدى هذا برواياته الأولى إلى أن تبدو كما لو كانت مجرد سرد للسيرة الذاتية للكاتب ومغامراته الشخصية فى البحار ، لكن هذا لا يقلل من قيمة الدور الريادى الذى قام به ميلفيل فى منح الرواية الأمريكية الملامح الأصيلة المميزة لها .

موبى ديك :

يجدر بنا أن نحلل تحفة ميلفيل «موبى ديك» بحكم أنها الرواية التى يذكر بها دائماً ، ونظراً لمكانتها الرفيعة بين الروايات العالمية الكلاسيكية . لعل نجاحها يرجع إلى أنها لا ترتبط بفكرة واحدة أو شخصية واحدة أو حدث واحد ، بل يمكن قراءتها وتذوقها على مستويات متعددة سواء كانت رمزية أو واقعية أو تعبيرية أو رومانسية ! وهذا دليل على خصبها الفكرى والفنى فى آن واحد ، فيمكن قراءتها على أنها رواية مثيرة مملوءة بالشخصيات اللاهثة والمغامرات المتتابعة فى أعالى البحار ، لدرجة أن اعتبرها النقاد أعظم رواية تتخذ من البحر مضموناً ! ويمكن قراءتها على أنها رواية فلسفية تدور حول بحث الإنسان عن ذاته ومحاولته تحقيق هذه الذات بكل الوسائل الممكنة ؛ فمطاردة الكابتن أهاب للحوت ليست مجرد مطاردة مثيرة حافلة بالصراعات والكوارث ؛ فهى تمثل صراع الإنسان مع قوى الطبيعة أو قوى الشر القاهرة ؛ حتى لو أدى هذا الصراع إلى سحقه نهائيا ؛ ويمكن قراءتها على أنها رواية ميلودرامية زاخرة بالغموض والرعب والصخب والضجيج ، بل بها من الإيحاءات والتنبؤات المستقبلية ما يذكرنا بأشباح شكسبير وساحراته عندما نستمع إلى أحاديث وتحذيرات

إليجا وفيض الله . ولا يمنع وجود هذه العناصر الطبيعية والميتافيزيقية أن يتدخل التهكم بل الدعابة على سبيل تجسيد كل ما تزخر به الحياة من مفارقات كثيرة

قد يتعجب القراء الباحثون عن الإثارة الروائية من هذه الفصول التى تدور بأكملها حول أساليب صيد الحيتان لدرجة أن ميلفيل يحيلها إلى دراسات فعلية لهذه المهنة الخطيرة : فالسرد الروائى يتوقف تماماً فى هذه الفصول الكثيرة . ويبدو أن ميلفيل يريد أن يحيط القارئ بكل تفاصيل العملية الفنية حتى يضعه فى الصورة العامة لروايته . قد يستمتع المهتمون بحياة البحر بهذه الفصول ، لكن النقد الأدبى لا يعتبرها إنجازاً فنيا بأية حال . ويبدو أن ميلفيل لم يحب أن يغفل خبرته العريضة فى العمل بصيد الحيتان ، فأراد أن يجعل القارئ يلم بها حتى يصبح أكثر قدرة على تذوق الأحداث والمواقف الروائية التى تعتمد عليها .

لعل الإنجاز الفنى الحقيقى لرواية «موبى ديك» يتمثل فى الفلسفة والشخصيات التى تحتويها ؛ فمن الصعب الفصلُ بين الفلسفة المجردة والشخصيات المتجسدة التى عبرت بأفعالها المادية عن أفكار ميلفيل دون أن تتكلم عنها . ونظراً لقلة عدد الشخصيات فقد عنى المؤلف بدراستها حتى ترسخ فى ذهن القارئ منها على سبيل المثال : بيتر كوفن والقباطنة بيلداد وبيليج ، والبحارة ستاربك ستاب وفلاسك . كانت شخصية ستاربك بشجاعتها الفائقة واستقامتها الفكرية تمثل خطا دراميا موازياً وموازناً لشخصية البطل الكابتن أهاب . وكان هو لاختلاف جنسيات الشخصيات سبباً فى الحيوية التى ينبض بها عالم السفينة بيكود ، فنجد الهندى الأمريكى تاشتيجو ، والأفريقى العنيف داجو ، والوثنى البولينيزى كيكج . أما الشخصيتان الرئيستان أهاب وإسمائيل فقد تجسدت فيهما فلسفة الرواية كلها ؛ لذلك اعتنى بهما ميلفيل عناية فائقة . يقول بعض النقاد : إن هناك تشابها بالغا بين شخصية إسمائيل وميلفيل نفسه .

وإسمائيل شخصية رومانسية انعزالية بمعنى الكلمة . فهو ليس مجرد هاربٍ من عالم البشر أو عدو له ، بل يمثل النزعة التأملية التى يفتقدها أهاب فى مطاردته المجنونة للحوت . وإذا كان قد قام بدور الراوى للرواية فإنه شارك فى صنع الأحداث ؛ بذلك زاد من قوة الإقناع الفنى للرواية على طريقة «وشهد شاهد من أهلها» . وعلى الرغم من أنه شارك أهاب فى القسم فى القضاء على الحوت فإنه كان أول من أدرك جنون تنفيذ هذا القسم ؛ فقد اكتشف فى أهاب جنون الديكتاتور الذى تطارده فكرة معينة فيذعن لها حتى لو كانت سبباً فى تدمير السفينة كلها . هنا يبدو المستوى الرمزى للمواقف : فالكابتن أهاب يمثل الديكتاتور الذى يورد أمته موارد التهلكة من أجل الانتقام من قوة لا قبل له بها . والسفينة بيكود تمثل المجتمع الذى يقع تحت رحمة هذا الديكتاتور المجنون . على حين أن البحر يحيط بها من كل جانب ، ولا يرحمها هو الآخر : فالبحر يمثل الحياة التى لا ترحم الضعفاء الذين فقدوا إرادتهم الشخصية ؛ لذلك يموتون كلهم مع أهاب فى النهاية باستثناء إسمائيل الذى تصدى بالرأى والإرادة لجنون أهاب ، فعاش بعده لكى يروى مأساته . أما شخصية الحوت الأبيض موبى ديك فلها من الإيحاءات الرمزية ما يصعب علينا حصره : هنا يبدو الخصب الفكرى والفنى الذى تنطوى عليه الرواية : فالحوت يمكن أن يرمز إلى قوى الشر أو قوى الطبيعة أو حركة المجتمع التى يجب على الانسان أن يدرك معناها ؛

حتى لا يصطدما معاً . كانت مأساة أهابَ أو ملحمته أنه أصر على الاصطدام بها ظنا منه أنه سيثبت إرادته فى الانتقام منها .

أما شخصية البطل أهاب فهى مزيج عجيب من بروميثيوس ، وشيطان ميلتون ، ودكتور فاوستس ، والملك لير : فهو من الشخصيات التى تفخر بخلقها الرواية العالمية ، ومن الناحية الفنية نجد شخصيته متسقة تماماً مع أفعاله . كان مدفوعاً برغبة مجنونة أقوى من أن يتحكم فيها ، وذلك على الرغم من أن هذه الرغبة من خلقه هو شخصيا . فى رحلة بحرية سابقة استطاع موبى ديك أن يبتلع ساقه فى قضمة واحدة ، ومنذ تلك اللحظة ترك أهاب القياد لرغبة الانتقام العارمة لكى تشكل كل أفكاره وسلوكه بلا هوادة . حاول أن يخفى جنون الانتقام الذى ينهشه من الداخل بقناع براق من الحكمة ، لكن منذ أن أقسم البحارة معه على التخلص نهائيا من موبى ديك كشف عن جنونه ، وتحولت الرواية كلها إلى حمى مشتعلة الأوار ، وأصبح الموت قدَر الجميع . يبدو العنصر الملحمى جليا فى شخصية أهاب عندما يرفض الانحناء أو الإذعان لأية قوة مهما كانت قاهرة ، فيتحدى البرق والرعد والشمس وكأنه باع نفسه للشيطان من أجل بلوغ رغبته فى التشفى والانتقام ! لم تكن معركته مع مجرد حوت ، لكنها كانت مع قوانين الكون الأبدية الأزلية التى تؤكد دائماً أن الإنسان ليس سوى حشرة تعتقد أنها سر الكون ومحوره ! صور أهاب ثورة التمرد الشيطانى ، والكبرياء الإنسانى ، والاعتماد المطلق على النفس فى مواجهة كل ما تأتى به الأقدار .

على الرغم من هذا المزيج الغريب من الملحمية والمأسوية فإننا نشعر أن أهاب إنسان مثلنا تماماً ؛ ولذلك لا يفتقد تعاطفنا معه وخوفنا عليه ! يقول صديقه القديم بيليج : إن أهاب لا يخلو من الملامح التى تؤكد إنسانيته ، والتى تتضح فى مواقف متناثرة مثل معاملته للصبى بيب الذى يقوم على خدمة قمرته ، لكن سرعان ما تختفى هذه الملامح الإنسانية ؛ لكى يبرز أمامنا أهاب الرهيب ؛ فهو يصدم عندما يعلم أن الكابتن بومر الذى فقد ذراعه بين أسنان موبى ديك قد تقاعس أخيراً ، وسئم مطاردة الوحش التى لا طائل من ورائها . اعتبر هذا السلوك جبناً وحنثاً بالقسم وليس حكمة وتؤدة . أما إشمائيل فقد نظر إلى أهاب على أنه مجرد مجنون لا يستطيع لجنونه دفعاً ! من هنا كان الجانب المأسوى الذى ميز شخصيته بالرغم من عنصرها الملحمى الذى لم يعرف التردد أو الخوف أو التراجع .

ولكى يجسد كل جوانب الصراع القدرى بين أهاب وموبى ديك – استخدم ميلفيل الشخصيات الأخرى على سبيل التنويعات المتعارضة مع النغمة الرئيسة لـلانتقام : يقول ستاربك : إنه خرج على السفينة لصيد الحيتان وليس تنفيذاً لرغبة قائده العارمة فى الانتقام ؛ فهو لا يرى فى الحوت سوى قوى الطبيعة الوحشية بكل ما تحمله من غرائز عمياء لا تعبأ بالإنسان أساساً ، وليس كما ظن أهاب أنها تطارده .

قد يعترف بعض البحارة بأن قوى الشر متجسدة فى الطاقة الخارقة التى يتمتع بها الحوت ، لكنهم عمليا لا يعبئون بها ، بل يتركز همهم فى الحصول على الفوائد المتوقعة من جسم الحوت بعد إصطياده . فى المطاردة النهائية نجد ستاربك يصرخ منادياً أهاب بأن الحوت لا يطارده ؛ وإنما الذى يطارد الحوت بجنون هو أهاب نفسه ! وفى حمى المطاردة الأخيرة يكتشف ستاربك أن الدافع وراء اندفاع أهاب المسعور لم يكن القسم الذى

أقسمه للتخلص من موبى ديك ، بل كانت هناك أسباب أخرى متعددة ومتشابكة بحيث يصعب حصرها مثلما يصعب علينا تعريف الإنسانية بكل صراعاتها فى كلمات معدودة .

وقد وضحت لنا مأساة أهاب من بداية الرواية فى العظة التى ألقاها الأب مابل على البحارة ؛ وفيها أوضح أنه لكى نطيع الله يجب علينا ألا نطيع أنفسنا . وعندما نتيقن أننا لا نطيع أنفسنا بالانقياد وراء رغباتنا وغرائزنا فإننا نكون بذلك قد بلغنا طاعة الله الحقيقية ، وهى طاعة لا نصل إليها إلا بعد الكثير من الممارسات الروحية القاسية ، لكن أهاب ترك عناصر الشر والانتقام والغريزة العمياء تستفحل داخل نفسه حتى قضت عليه فى نهاية الأمر . من الناحية الرمزية لم يكن الحوت نفسه إلا التجسيد الحى لما يصطخب داخل أهاب ؛ من هنا كان الالتحام الدرامى بين كل من أهاب وموبى ديك ؛ مما منح الرواية وحدة عضوية فعالة جعلت المعنى العام لا ينفصل عن الشكل الفنى .

كان هدف ميلفيل من كتابة «موبى ديك» أن يستغل معلوماته الوافرة وخبراته الطويلة فى عالم صيد الحيتان ، وهو عالم غامض ومثير وخطير وزاخر بالمتناقضات مثل الحياة تماماً ، لذلك يصلح ليكون رواية زاخرة بالصراع ذى المستويات المتعددة . ظلت فكرة كتابة الرواية تطارد ميلفيل عشر سنوات قبل أن يبدأ فى تأليفها ، وساعد تخمر الفكرة تماماً فى ذهنه على إنضاجها من خلال إدراكه الواعى أو اللاواعى للتقاليد الأدبية التى سبقته فى العالم ؛ فمن السهل تتبع التأثيرات الفنية لكتاب المسرح الإليزابيثى وخاصة شكسبير . هناك أيضاً تأثير الإنجيل بكل الإيحاءات الميتافيزيقية والقدرية ، بالإضافة إلى تأثير كل من ميلتون وجيته وبايرون وكارليل وإيمرسون ، لكن مع كل هذه التأثيرات المتعددة لم تفقد «موبى ديك» شخصيتها المميزة كعالم روائى مستقل بذاته ، وهذا دليل واضح على الموهبة الأدبية الخصبة الذى يتمتع بها ميلفيل ، وإن كان لم يتمتع بالشهرة والتقدير فى حياته ، لكنه أثبت أن ريادته الأصيلة فى مجال الرواية الأمريكية قادرة على إفساح مكانة مرموقة لصاحبها حتى بعد رحيله . فالأعمال الأدبية العظيمة تمتلك الحياة الخاصة بها التى لا تستمدها من حياة صاحبها .

٩٦ إيدنا سان فنسنت ميللاى Edna St. Vincent Millay 96

(١٨٩٢ - ١٩٥٠)

إيدنا سان فنسنت ميللاى أديبة أمريكية مارست كتابة الشعر والمسرحية والرواية . كانت تعتقد أن الشعر فن ثورى بطبيعته ، ويسعى إلى اكتشاف المجهول داخل أحراج النفس البشرية . صحيح أنه من التقاليد السابقة ما يمكن أن يساعد الشاعر على الوقوف على أرض صلبة ، لكن هذه التقاليد ليست سوى قاعدة للإنطلاق نحو آفاق جديدة لم يصل إليها شاعر من قبل . هذه الروح الثورية تنطبق على المضمون الفكرى كما تنطبق تماماً على الشكل الفنى . أدى هذا إلى الإعجاب الشديد الذى كنته أجيال الشباب لأشعار مس ميللاى فى زمنها ، وأصبحوا يحفظون معظم قصائدها عن ظهر قلب على سبيل الاستشهاد بها فى مواقف حياتهم اليومية . واعتبرها بعض النقاد لورد بايرون آخَر ، لكن فى ثياب امرأة هذه المرة . أصبح لقبها الذى عُرفت به «لسان حال العشرينيات الملتهبة» . وهى الفترة التى حصلت فيها على جائزة بوليتزر عام ١٩٢٣ اعترافاً بالثورة الفكرية والفنية التى أحدثتها . وعلى الرغم من هذه الثورية المتجددة لم تجد مس ميللاى عيباً فى الاستفادة بإنجازات الشعر الأمريكى التى بدأت بوولت ويتمان ، بل إنها توغلت فى تراث الشعر الإنجليزى حتى وصلت إلى العصر الإليزابيثى ، وعادت منه ببعض الإيقاعات والصور والرموز .

ولدت إيدناسان فنسنت ميللاى فى بلدة روكلاند بولاية مين . تلقت تعليمها بين كليتى بارنارد وفاسار . كان الجو الثقافى والأدبى فى أسرتها من العوامل المبكرة التى ساعدتها على وضع قدمها على الطريق . فقد كانت أخواتها الثلاث من محبات القراءة ومناقشة آخر الأعمال التى اطلعن عليها ؛ مما فتح ذهنها لآفاق وأفكار جديدة . وقبل أن تتعدى العشرين من عمرها نشرت قصيدة بعنوان «عصر الإحياء» ١٩١٢ أثارت ضجة كبيرة فى الأوساط الأدبية ، وجلبت لها شهرة ساعدتها بعد ذلك على ترسيخ مكانتها بين شعراء عصرها وخاصة فى مجال الشعر الغنائى . أصدرت أول ديوان لها بالعنوان نفسه عام ١٩١٧ . ثم «ثمرات التين القليلة» و«أبريل الثانى»

١٩٢١ و « الغزال بين الثلوج » ١٩٢٨ . وعلى الرغم من هجوم النقاد على هذه الدواوين الغنائية بحجة أنها شخصية وذاتية أكثر من اللازم فإن إقبال القراء استمر عليها بدرجة لا تتسنى للشعر بصفة خاصة لدرجة أن أشعارها أصبحت من كتب الجيب التى يحملها كثير من الشباب .

استفادت مس ميلـلاى من آراء النقاد ، فسعت إلى توسيع دائرة اهتماماتها الفكرية بحيث خرجت عن حدود الغنائية الذاتية إلى آفاق الرؤية المتكاملة للحياة الإنسانية كما نجد فى ديوان « محادثة عند منتصف الليل » ١٩٣٧ والدواوين التالية ، لكن يظل إنجازها الأكبر متمثلاً فى دواوينها الغنائية التى بلغت قمتها فى « عازف الهارب وقصائد أخرى » ١٩٢٣ . وهو الديوان الذى يبرز تمكنها وأستاذيتها فى تأليف القصيدة الغنائية « السوناتا » ، وذلك إلى أن نشرت قصائدها الغنائية الكاملة عام ١٩٤١ التى اعترف معظم النقاد بأنها كانت إضافة حقيقية إلى الشعر الأمريكى . وكانت بعض قصائدها قد لحنت فى العشرينيات ، وأصبحت من الأغانى والمقطوعات التى رددها الشباب الذين عاشت بينهم وأحست بنبضهم .

بعد تخرجها من كلية فاسار فى مطلع العشرينيات ذهبت لتعيش فى قرية جرينتش بنيويورك التى كانت قبلة الشباب المتمردين والثائرين ضد القيم والتقاليد البالية التى أدت إلى الحرب العالمية الأولى . عاشت مس ميلـلاى حياة فنية بمعنى الكلمة ، فانضمت إلى فرقة ممثلى برفنستاون التى قدمت لها بعض المحاولات المسرحية التى كتبتها عندما كانت فى فاسار ، وسرعان ما رسخت شهرتها كشاعرة بعد ديوانها الثانى « ثمرات التين القليلة » الذى ظهر فيه تأثرها الواضح بشكسبير وكيتس وجيرارد مانلى هوبكنز ، وأكد ريادتها فى مجال القصيدة الغنائية . وعلى الرغم من أنها كانت تعبر عن أحاسيسها الذاتية ، فإنها كانت تهدف أساساً إلى بلورة موقف الإنسان من الحياة : فمثلاً نجدها تقول :

« تحترق شمعتى من طرفيها
ولن تضىء الليل بطوله
ولكن فلتعلموا : أعدائى وأصدقائى
أنها منحتنى الضوء الباهر » .

وكلما تقدم بها السن كانت تخرج تدريجاً من دائرة ذاتها إلى استيعاب هموم العالم المعاصر كله . وعندما اقتربت من منتصف العمر تخلت نهائياً عن إنطلاقها الفكرى اللامحدود وشطحاتها العاطفية العفوية ، وبدت أكثر جدية ، بل تشاؤماً ، وخاصة عندما وجدت أوربا على حافة كارثة سياسية وعسكرية ، فكتبت أشعاراً عنيفة تهاجم فيها التحولات البربرية التى كانت تجرى من خلال انتشار النازية والفاشية : قالت على سبيل المثال :

« يا إلهى هل الاحتكاك المدمر
هو الأسلوب الذى يحتفظ بدفء العالم ؟
أصبحت الشمس على وشك السقوط
ولم يعد هناك دفء أو نور . »

أما عن مسرحياتها فقد استقبلها النقاد بالترحاب وخاصة مسرحية « آريا داكابو » ١٩٢٠ التى كانت من

أقرب أعمالها إلى قلبها . فى عام ١٩٢٦ أصدرت ثلاث مسرحيات فى مجلد واحد . وفى العام التالى نشرت مسرحيتها « رهن إشارة الملك » التى حولها ديمز تايلور إلى أوبرا ، كما خاضت أيضا مجال التأليف الروائى ، فكتبت لقطات زاخرة بالسخرية مثل تلك التى نجدها فى « حواريات كثيبة » ١٩٢٤ وقد وقعت كل محاولاتها باسمها المستعار نانسى بويد . لكنها لم تسترع نظر النقاد الذين ركزوا على إنجازاتها الشعرية فى المقام الأول .

لم يتفق النقاد على رأى موحد تجاه شعرها : قال بعضهم إنها فشلت فى التفوق على أشعارها الأولى ، وبذلك تحولت من الثورية إلى التقليدية ، لكن هذه التقليدية كانت سببا فى توسيع رقعة جمهورها بسبب المعانى الواضحة ، والأفكار المحددة والإيقاعات السلسة التى تميزت بها قصائدها ، مماجعل الناقد إدموند ويلسون يعتبرها واحدة من الشعراء القلائل فى الإنجليزية الذين استطاعوا الوصول إلى الصفوف الأولى لأدباء العصر فى وقت سيطر فيه النثر على كل أدوات التعبير الأدبى ؛ فقد ربطت الشعر بالحياة ، ومكنته من مواكبتها ، لكنها لم تحوله إلى بوق للدعاية . كانت كل قصائدها تنبض بحب الحياة ، وتهاجم بقسوة وعنف كل من يظن فى نفسه القدرة على تشويه وجه الحياة الجميل النابض . فى قصيدتها « عالم الله » ١٩١٧ يبرز حبها الجارف لكل مظاهر الطبيعة التى وجدت فيها الحب والخير والحق والجمال . تبدأ القصيدة بقولها : أيها العالم إننى لاأستطيع أن أحتضنك بالقوة التى تمكننى من عصرك . هذا الاتجاه ينطبق على الاثنتين والخمسين قصيدة التى يضمها ديوان « لقاء مميت » ١٩٣١ والذى يعد من أعظم إضافاتها الشعرية التى تتغنى بالعالم كله بكل الحب الرومانسى والتلقائى والمندفع . ولايمكن أن ينسى العالم شاعرة أحبته بهذا الجنون ، من هنا كانت المكانة الأثيرة التى تتمتع بها إيدنا سان فنسنت ميللاى داخل وجدان الإنسان الأمريكى .

٩٧ آرثر ميللر | 97 Arthur Miller

(١٩١٥ - ....)

يمثل الكاتب المسرحى الأمريكى المعاصر آرثر ميللر معظم كتاب المسرح الأمريكى من ناحية الوعى الحاد بروح العصر المشبعة بالقلق والفشل والإحباط . وقد حرص على الاحتفاظ بتأثيره فى المسرح لمدة طويلة عن طريق إعادة التفكير فى الزاوية التى ينظر منها إلى المجتمع حتى لاتصاب مسرحياته بالرتابة والتكرار ، وهو لاينسى أن المسرح الأمريكى عاش حياته التى لاتزيد عن ثلاثة أرباع القرن على المحاولة والخطأ ، ولم يصل بعد إلى إرساء التقاليد المسرحية الخاصة به كما فعل المسرح الأوربى من قبله بقرون عدة . اعتبر ميللر أن من مهمته المساهمة فى إرساء هذه التقاليد ، لذلك اختار الإنسان الأمريكى العادى فى مواجهة تقلبات المجتمع وضغوطه التى لاترحم ؛ ولكى يبلور هذا الصراع دراميا تجنب بقدر الإمكان القيام بدور المحقق ، وذلك بالالتزام بحتميات الإبداع الفنى . اعتبر هذا الاتجاه الوسيلة الفريدة التى يستطيع بها المسرح الأمريكى مواجهة المنافسة القاسية والمتزايدة من جانب الفنون الجماهيرية الأخرى مثل التليفزيون والسينما .

يُعد دخول آرثر ميللر ميدان التأليف المسرحى فى منتصف الأربعينيات نصرا للمسرحية الاجتماعية التى هبطت فى تلك الفترة إلى مستويات لاتمت إلى الفن الرفيع بصلة ؛ فقد عالجت الصراع الاجتماعى كمجرد ظاهرة وقتية ، ولم تحاول أن تصل إلى جوهر الصراع الدرامى الذى لايبلى بمرور الزمن ، بل إن كتاب المسرح الاجتماعى قبل ميللر حولوا مسرحياتهم إلى نوع من الدعاية الساذجة والتغنى بفضائل المجتمع الأمريكى فى مرحلة الثلاثينيات ! لذلك نشر رايموند ويليامز دراسة جادة بعنوان « واقعية ميللر » فى « المجلة النقدية الفصلية » حاول فيها أن يؤكد وضع آرثر ميللر بصفته الكاتب المسرحى الذى أعاد إلى المسرح مسرحية القضايا الاجتماعية ، ولكن من باب الفن هذه المرة ، وبذلك شكلت مسرحيات ميللر نوعا من التراجع القوى عن التفكير الاجتماعى المباشر الذى بلغ ذروته فى أواخر الأربعينيات .

لكن لانستطيع القول بأن ميللر قد أحدث هذا التحول بمفرده ، ذلك أن التراجع بعيدا عن المسرحية الاجتماعية السطحية كان نتيجة للاتجاه الذى لايعرف من الحياة سوى رفع الشعارات وصب القوالب . كان من الطبيعى أن تُحيل كلٌّ من النزعة الطبيعية والاتجاه اليسارى – المسرحية التقليدية الاجتماعية إلى أثر بال مندثر مع بدايات الأربعينيات . من هنا كان إصرار النقاد على ضرورة الانفعال الإنسانى الشخصى بالقضايا العامة للمجتمع . يعلن رايموند ويليامز فى دراسته أن آرثر ميللر استطاع بمسرحياته الخمس و بمقدماته التى كتبها فى الفترة مابين عامى ١٩٤٧ و ١٩٦٠ أن يخترق السد الذى صنعته أكوام المسرحيات الاجتماعية التقليدية برغم أن الممر إلى الجانب الآخر مازال شائكا وغير مأمون .

الحقائق بين الإنسان والمجتمع :

كان أكثر ماأنجزه ميللر هو قدرته الفنية على تحويل الحقائق الاجتماعية إلى قضايا شخصية ثم تحويل القضايا الشخصية إلى علاقات متشابكة تحدد نظرة الإنسان إلى المجتمع بصفته كيانا يحتم عليه أن يتميز بالأخلاق والمثل ، لذلك يقول رايموند ويليامز : إن كل جوانب الحياة الشخصية تتأثر جذريا بخصائص الحياة العامة ، برغم أن الناس لايرون الحياة العامة إلامن زوايا شخصية تماما . بمعنى آخر : إن العلاقة بين الإنسان والحياة علاقة عضوية قائمة على التأثير والتأثر . استفاد ميللر من هذه الحقيقة أن أحال الحقائق الاجتماعية المجردة مثل النجاح ، والفضيلة ، والفشل ، والرذيلة ، واليأس ، والإحباط ، والجبن ، والتردد . . إلخ – إلى نوع من النسيج الدرامى الحى ، ثم جسد شخصياته باعتبارها أفرادا هم فى ذاتهم أهداف وقيم لامجرد ظواهر ووسائل اجتماعية مؤقتة .

ولكى يصل ميللر إلى هذا المستوىً الراقى من التشكيل الدرامى لم يقتصر على مذهب مسرحى معين مثل الطبيعية ، بل ترك لنفسه حرية الاختيار التى تحتمها حتمية الشكل الفنى ؛ لذلك يلجأ ميللر فى مسرحيته الشهيرة « موت قومسيونجى » إلى الاتجاه التعبيرى فى تجسيده لتيار الوعى واللاوعى داخل بطله «ويللى لومان» ، بل إن ميللر يقرر بصراحة فى مقدمته لمسرحياته الكاملة التى نشرت عام ١٩٥٧ أن اهتمامه الرئيس فى تلك المسرحية كان منصبا أساسا على دائرة الوعى عند بطله . كان أول انطباع رسخ فى مخيلته عن هيكل المسرحية أنها عبارة عن وجه هائل يظهر على خشبة المسرح ، ثم لايلبث هذا الوجه أن يتفتح لكى يدخل الجمهور داخل رأس البطل ، ويعيش بين التيارات والصراعات التى تنهب كيانه وتمزقه . وعلى سبيل العلم بالشىء كان أول عنوان منحه ميللر لمسرحيته هو « فى داخل رأسه » وذلك قبل أن يستقر رأيه نهائيا على « موت قومسيونجى » كعنوان .

كان ميللر قادرا على إحياء المسرحية الاجتماعية الناضجة فكريا وفنيا ، بذلك مهد الطريق للآخرين وشجعهم على السير فيه من خلال مقدماته التى وضعها لمسرحياته ، وأبرز فيها ضرورة العلاقة العضوية الحية بين الفكر والفن . وبغض النظر عن أى جانب من جوانب القصور الفنى فى مسرحه وخاصة تلك التى تتمثل فى الافتقار إلى اللغة الدرامية الحية التى ترتفع إلى مستوى التراجيديا الحديثة – فإن ميللر يعد رائدا من رواد المسرح الأمريكى بصفة عامة . بزغ نجمه فى منتصف القرن لكى يمنح الحياة الخاصة للإنسان معنى كبيرا وإيحاءات

متعددة طبقا لقوله فى إحدى مقدماته : « إن هدف الدراما يتركز فى السمو بوعى الإنسان وتطهيره ، وليس فى مجرد القيام بهجوم ذاتى على أعصاب المتفرجين ومشاعرهم » .

المسرح التجارى :

لكن ميللر فشل فى أن تشق مسرحياته طريقا شعبيا عريضا على مسارح برودواى التى لاتعنى إلا بالربح التجارى قبل أى شىء آخر . ومع ذلك ترك ميللر انطباعا لدى معظم النقاد ورواد المسرح بصفته كاتبا طليعيا يملك منهجا محددا وهدفا معينا . ظل ميللر شخصية منعزلة فريدة وسط طوفان المسرحيات التجارية إلى أن استطاع أخيرا الخروج من برودواى بتقديمه مسرحية « البوتقة » على مسرح طليعى نجح فى تجسيدها فنيا وفكريا ، بعد ذلك أكد إصراره على منهج المسرحية الاجتماعية الناضجة بأن أعاد صياغة مسرحية إبسن « عدو الشعب » حتى تناسب الذوق الأمريكى ، وهو بهذا أبرز التزامه عمليا بالمنهج الذى اتبعه إبسن قبله .

بتأليف وإخراج « البوتقة » تحرك ميللر فى الاتجاه الذى سبق أن جذبه بالفعل ، لكنه لم يصادف فيه نجاحا شعبيا عريضا ؛ فقد مزج بين التاريخ والتراجيديا مزجا عضويا ارتفع بالمسرحية إلى آفاق سامية من التراجيديا الرفيعة لم تبلغها مسرحية « موت قومسيونجى » من قبل . امتاز بطله الزارع جون بروكتور بأبعاد درامية وإيحاءات تراجيدية خصبة لم تتيسر لذلك القومسيونجى المحال إلى المعاش ويللى لومان . فالموت البطولى الذى لقيه بروكتور عندما اختار المشنقة مفضلا إياها على الخضوع لسلطة ظالمه – كان أكثر سموا فى مجال التضحية التراجيدية من الميتة الهزيلة التى أنهت حياة ويللى لومان .

والإنجاز الجديد فعلا فى مسرحية « البوتقة » أن ميللر كتب مأساة شعرية نأت عن أسلوب النثر التقريرى الذى كتب به « موت قومسيونجى » ولم تخضع أيضا لقيود النظم والقافية لكنها أخذت من الشعر روحه الخلاقة الخصبة الزاخرة بالكثافة والأبعاد والإيحاءات واللمسات . برزت هذه الروح الشعرية فيما بعد فى مسرحية « منظر من فوق الجسر » التى عالجت مضمونا معاصرا . لم يكن ميللر يهدف بطبيعة الحال إلى الزخرفة الشعرية ، بل استخدم وظيفة الشعر كعنصر درامى فى بناء مسرحيته . وحياته العملية فى مجال المسرح تدل على أنه يحرص على أن يضع مقدما هيكلا لمسرحيته قبل كتابتها حتى يضمن عدم الخروج عن منهج المسرحية المحكمة الصنع والتى تتجلى بصفة خاصة فى مسرحية « كلهم أبنائى » . لكنه لايقتصر على الصناعة المحكمة فى التأليف المسرحى حتى لايتحول إلى حرفى أكثر منه فنانا وخاصة أنه بدأ حياته بمسرحية « موت قومسيونجى » التى ينهض بناؤها على الدراما الخيالية التعبيرية على حين لجأ إلى الكتابة التاريخية الشعرية فى « البوتقة » . توضح مقدمات ميللر التى كتبها لمسرحياته وعيه الحاد بالأهداف الفنية والفكرية التى كتب من أجلها المسرحيات ، لذلك لايهم الاتجاه الدرامى الذى يتخذه طالما أنه متحكم فى أدواته الفنية والفكرية . فقد كان ميللر حريصا كل الحرص على التمكن من عنصر الصنعة فى فنه ، إذ أن إدراكه لأسرار الصنعة كفيل باستيعاب الاتجاهات الدرامية التى قد تختلف إلى درجة التناقض التام . فهذا التناقض فى يد الكاتب الخبير يمكن أن يتحول إلى طاقة درامية حية وخلاقة .

الصراع الدرامى :

ربما كان العنصر التراجيدى فى مسرح آرثر ميللر السبب الرئيسى فى تجنبه لأخطاء المسرحية الاجتماعية ، فهو يدرك بعمق وبموضوعية التناقضات التى تمزق الإنسان المعاصر . وهى ليست تناقضات اجتماعية بمفهوم الواقعية الاشتراكية ، لكنها ظواهر نابعة من صراعات أعمق وأكثر فاعلية فى المجتمع الإنسانى ككل وبصفة عامة ، وليس الإنسان الفرد إلاأحد ضحاياها ، هنا يكمن المعنى الأساس لمعظم أعمال ميللر المسرحية . من الظاهر يبدو الصراع الأساس فى كل مسرحياته نتيجة طبيعية للتناقض بين الآباء والأبناء : فى مسرحية « موت قومسيونجى » يبرز الصراع بين بيف وويلى لومان الأب ، وفى « مشهد من فوق الجسر» بين إيدى كاربونى وربيبته كاثرين ، وفى « البوتقة » بين جون بروكتور والفتاة الصغيرة ، وفى «كلهم أولادى» بين جوكيلر الأب وكريس الابن . لكننا إذا تعمقنا فى هذا الظاهر فسنجد أن الصراع الدرامى الحقيق يقع بين الأب وبين قوى المجتمع وضغوطه الرهيبة التى تظل تطارد الأب حتى تضع حدًّا لحياته . بذلك تنتهى هذه المسرحيات بانتحار ويللى لومان وبشنق جون بروكتور وانتحار جوكيلر وقتل إيدى كاربونى . فالنهاية التراجيدية نتيجة طبيعية لتركيب المجتمع ، وليس للأبناء أى ذنب فيه كما قد يبدو للمتفرج المتعجل لأول وهلة .

وبالطبع فإن كاتبا مسرحيا مثل ميللر يركز على قضايا مجتمعه المعاصر – لابد أن يكون له من الميول والإسقاطات السياسية مايستحق الدراسة : لنأخذ مضمون مسرحية « البوتقة » نموذجا لهذا : فقد استمد ميللر هذا المضمون من قصة جماعة من الناس هاجروا إلى أمريكا ، وعاشوا فى أخوة جمعتهم فيها المصلحة المشتركة ، لكن بمجرد استقرارهم تبدأ الأطماع البشرية تتخذ طريقها إلى نفوسهم : فيحقد الواحد منهم على الآخر ، ويضمر الشر له ؛ ذلك لأن ميللر يؤمن بأن المجتمع بدون حب لايمكن أن يستمر وينمو ، وخاصة أن كل فرد فيه يتربص بالآخر : فمثلا عندما تبدأ قصة وجود ساحرات فى قرية سالم التى تدور فيها أحداث المسرحية ، يلتقطها الحاقدون ذريعة للهجوم على خصومهم والنيل منهم . تتضح المأساة أكثر عندما يرفض جون بروكتور أن يوقع بإمضائه على وثيقة تدين بعض سكان القرية . بذلك لم يعد ضمير الإنسان ملكا له ، بل مجرد أداة مسخرة فى يد السلطة ، أوكما يقول ميللر : إن الضمير أصبح شيئا يتبادلونه فيما بينهم وكأنه سلعة معروضة لمن يشترى .

وجد ميللر تشابها قويا بين أحداث هذه القصة التى وقعت فى قرية سالم الأمريكية عام ١٦٩٢ : أى منذ حوالى ثلاثة قرون ، وبين واقع الحياة الأمريكية المعاصرة . يقول ميللر : إنه يتمنى أن يرى زعماء أمريكا بصفة خاصة والعالم بصفة عامة وهم يعالجون الوهم والحقد بتعقل وشجاعة مثلما فعل شيوخ ماساتشوستس . كأن ميللر تنبأ بماحدث بعد ذلك بمدة قصيرة فى عام ١٩٥٢ عندما قامت فى أمريكا حركة تشبه تماما الحركة التى ظهرت فى قرية سالم ، وتزعم هذه الحركة السيناتور الأمريكى المشهور جوزيف مكارثى . وبالفعل تم استدعاء ميللر نفسه ليستجوب أمام لجنة مكارثى بتهمة مزاولة نشاط معاد لأمريكا ، وطلبوا منه التوقيع على وثيقة بأسماء الكتّاب الأمريكيين الذين طالبوا بحرية الرأى والتعبير ، ولكنه رفض .

كانت قضية الحرية الفردية داخل النظام الاجتماعى من المشكلات السياسية التى أقلقت ميللر فى جميع

مسرحياته . ولعلها السبب الرئيس وراء إعادته لصياغة مسرحية « عدو الشعب » لإبسن حين كتب عنها يقول :

« المسألة الرئيسة فى حياتنا الاجتماعية الحالية إنما هى ببساطة : هل تلغى الضمانات الديمقراطية فى وقت الأزمات المصيرية ؟ وهل يعاقب الناس إذا عبروا عن الحقيقة كما يرونها ؟ تلك هى القضية الأساس التى لابد أن تواجه كل مجتمع متحضر على مر التاريخ البشرى كله . فهذا المجتمع سيواجه يوما فردا يصر على أنه على صواب ، وأن باقى الناس على خطأ ؛ إذن هل يتحتم أن يحمى الناس فى هذه الحالة أنفسهم من رأى الفرد ؟ »

إن عقدة الصراع فى نظر ميللر تكمن فى أن الفرد يقول « إنى أظن » أو « إنى أعتقد » على حين أن الأغلبية تقول كذلك « نحن نظن » أو « نحن نعتقد » . هذا ينطبق على كل الشخصيات فى « البوتقة » . تلك هى عقدة الصراع الدرامى فى مسرح ميللر . إن كل البشر غير متيقنين من أى شىء على الإطلاق : فالمسألة نسبية للجميع ، ومن هذه النسبية تنبع كل صراعات البشر منذ الأزل ، وستظل هكذا إلى الأبد . فالصراع ليس صراعا حول مفاهيم مطلقة ومحددة ، من هنا كان تعاطف ميللر مع الإنسان فى كل هفواته وسقطاته ، فالتفكير الإنسانى كله اجتهادات ، وليس لفرد الحق فى أن يفرض سلطانه قسرا على الآخرين بحجة أنه الوحيد الذى يدرك الصواب ؛ فطالما أن الجميع بشر فإن ماينطبق على فرد لابد أن ينطبق على الآخرين .

هكذا يؤكد ميللر إيمانه العميق بالطبيعة الإنسانية التى تبلورت فى مسرحية « غير المتلائمين » وفى هذا يبدو تأثير الفيلسوف الأمريكى إيمرسون على ميللر ؛ فهو يؤمن أن فى الطبيعة البشرية من المتناقضات المتشابكة والصراعات المستمرة مايمنع أى تحديد مطلق من قبل البشر ؛ لذلك يقول إيمرسون : ليس هناك خيرخالص أو شر مطلق ؛ فهذه كلها أمور عارضة فى الطبيعة ، مثلها فى ذلك مثل موجة البرد المؤقتة . كذلك ليست هناك كذبة خالصة ، وليس هناك حقد خالص فى البشرية .وعلى الإنسان أن يحافظ دائما على حدة وعيه لئلا يجرفه التيار دون أن يدرى .

الميول الصهيونية :

لكن ميللر ليس بهذه المثالية الفكرية التى تبدو للقارئ من هذه الدراسة : فلكى تتكامل الأبعاد فإنه يجب علينا أن ننظر إلى الجانب الآخر من الصورة ، فمن المعروف أن آرثر ميللر يهودى العقيدة ، هذا طبعا لايعيبه فى شىء . لكن مايعيبه حقيقة أنه يخرج عن حدود عقيدته اليهودية كدين سماوى إلى نطاق ميوله الصهيونية كاتجاه سياسى يتخذ من اليهودية قناعا براقا لكى يخفى خلفه أطماعه ومخططاته . والمنهج نفسه يتبعه آرثر ميللر عندما يتخفى وراء أقنعة الثورية والواقعية الاشتراكية لكى يبث اتجاهاته الصهيونية فى وجدان القارئ أوالمتفرج دون أن يحس : فمثلا كان يهاجم من طرف خفى تديُّن سكان قرية سالم المسيحيين فى « البوتقة » على أساس أنه تعصب دينى أعمى يصور لهم أنهم حماة دين الله ، لم يحاول ميللر أن يبرر أن الدين كان العاصم الوحيد لسكان قرية سالم من التشتت والانهيار والتفكك ، بل إنه حاول أيضا الإيحاء بأن هناك علاقة خفية بين الإرهاب المكارثى والتدين المسيحى .

يتضح هذا الاتجاه أيضا فى تعاطفه مع الشخصيات اليهودية التى يقحمها أحيانا فى مسرحياته دون مبرر

درامى : فمثلا فى مسرحيته الأخيرة « الثمن » يقحم شخصية تاجر الأثاث القديم سولومون ، وبالطبع فإن ميللر من الذكاء بحيث لايكشف أوراقه دفعة واحدة عن طريق إحاطة شخصيته المسرحية بهالات مثالية ، بل إنه يسخر منها من حين لآخر ولكن فى رفق وحنان ، ممايدفع القارئ إلى حب الشخصية دون أن يدرى . وهذا يحدث أحيانا على حساب البناء الدرامى للمسرحية .

بدت العقلية اليهودية التجارية الناجحة عندما كتب ميللر مسرحيته « بعد السقوط » التى اتخذ مضمونها من حياة فاتنة الشاشة الأمريكية مارلين مونرو التى تزوجها ، ثم طلقت منه ، وانتحرت بعدها بمدة قصيرة للغاية ، فقد أشعرها دائما بتفاهة عقلها وسطحية تفكيرها برغم جمالها الفتان الذى تكالب عليه الرجال المعجبون من كل حدب وصوب . لم يترفق بنظرتها البريئة إلى الحياة برغم علمه المسبق بكل أبعادها الفكرية المحدودة ثم طلقها عندما مل الحياة معها . فقدت توازنها بعد ذلك ، وأصبحت حياتها جحيما مقيما أدى بها إلى الانتحار . شأنها فى ذلك شأن كل أبطال ميللر المسرحيين . لم يهتز لهذه النهاية التراجيدية . بل اتخذ منها بكل بساطة مضمونا لمسرحية جديدة أسماها « بعد السقوط » نجحت تجاريا ، لأنه استغل فيها شهرة مارلين مونرو العريضة ، لكنها سقطت فنيا ؛ لأنها كانت استغلالا صريحا لمأساة فتاة حكم عليها القدر ؛ لكى تعيش بين شقى الرحى المتمثلين فى سطوة الفكر ورغبة الجسد .

لكن مع ذلك يظل آرثر ميللر أحد أعمدة المسرح الأمريكى المعاصر ، فقد أضاف الكثير من الإنجازات الفكرية والأشكال الفنية إليه ، بصرف النظر عن حياته الشخصية وميوله الذاتية .

٩٨ هنرى ميللر

98 Henry Miller

(١٨٩١ – ....)

ولد هنرى ميللر فى نيويورك وعاش حياة متقلبة فى صباه قبل أن يصبح من أشهر الروائيين الأمريكيين المعاصرين . تلق تعليماً هامشيا بسبب طبيعته القلقة التى أفقدته القدرة على الانتماء إلى أى نظام . قضى فترة طويلة من حياته مسافراً متنقلاً من بلد إلى آخر دون أن تهدأ له حال ! كأنه يبحث عن سراب لن يجده . ومع ذلك يسعى جاهداً ومصرا دون كلل . ومع هذا التنقل السريع كان من الطبيعى أن يتنقل من وظيفة إلى أخرى ، ومن عمل إلى آخر . كان يقوم بتسويق أعماله الروائية بنفسه لدرجة أنه كان يمر على المنازل لبيعها ، وفى أثناء وجوده فى باريس استطاع أن ينشر رواية « مدار السرطان » عام ١٩٣٤ ثم أتبعها برواية « مدار الجدى » عام ١٩٣٨ ، لكن رواياته مُنعت من النشر والتداول فى كل من أمريكا وإنجلترا بسبب مضمونها الجنسى المكشوف الذى اعتبر فى الأربعينيات والخمسينيات خارجاً عن حدود التقاليد والآداب المرعية .

لكن مع مقدم الستينيات بكل ما حملته من حريات اجتماعية وعلى رأسها حرية ممارسة الجنس والكتابة والتحدث عنه فى المجتمعات العامة والمفتوحة – صدرت روايات ميللر فى كل من أمريكا وإنجلترا وإن كانت قد ووجهت بمعارضة خافتة ! كانت أعماله الروائية مصدراً لجدل حاد بين نقاد الغرب ، وتردد هذا الجدل بين الرفض التام والهجوم الكاسح ، وبين التأييد المطلق والتمجيد بلا حدود ، لكن مؤتمر الكتاب الذى عقد عام ١٩٦٢ فى إدنبرة عاصمة أُسكتلندا قدم اعترافاً عالميا بمكانة هنرى ميللر الأدبية ؛ فقد صفقت آلاف الأيدى له حين أصر رئيس الجلسة أن يتكلم ، وكأنما كان التصفيق الراعد نوعاً من الاحتجاج الرافض للمصادرة والرقباء ومفتشى الجمارك الذين يقفون حائلاً بين الأديب وقرائه . لذلك كانت جلسة افتتاح المؤتمر بمثابة تتويج لميللر الذى حُرمت كتبه عشرات السنين فى أمريكا وإنجلترا .

فى هذه الجلسة كان كل أديب يتقدم إلى المنصة ليروى كيف كان يتفنن فى إخفاء روايات ميللر الممنوعة ،

وكيف ساعده ميللر على بلوغ النضج الفنى والإنسانى بتحطيم عقد الجنس فى كل مجتمع متزمت . أما هنرى ميللر نفسه فقد أثبت فى تلك الجلسة أنه مازال الروائى الثائر نفسه على كل شىء ، الثائر على فن الرواية ذاته . وقف دقيقة واحدة لا ليشكر ، بل ليقول : إنه يرفض أن يتحدث عن فن الرواية ، لأن الرواية فن مات منذ خمسين سنة . وكان أولى بالمؤتمر أن يناقش فنا مازال شابا كفن الرسم أو فن الموسيقى . وأضاف أن الحديث عن الرواية أشبه بضرب حصان ميت ، والضرب فى الميت حرام ! ثم جلس ميللر ، ولم ينبس ببنت شفة بعد ذلك طوال المؤتمر .

من الصعب استخلاص فلسفة معينة من روايات ميللر برغم أن الجنس يشكل محورها الرئيسَ ، وهو يعترف بذلك لمعظم النقاد الذين ناقشوه هذه القضية ، فيقول : إنهم سيعودون بخفى حنين إذا حاولوا الخروج منه بفلسفة فى الجنس مثل تلك التى يخرجون بها من روايات د . هـ . لورانس ! يحدد ميللر موقفه الروائى والفكرى أو لا يحدده فيعترف بأنه لا يملك فلسفة فى الجنس ولا فى غير الجنس ، لأنه لا يؤمن بأية فلسفة على الإطلاق ، وإنما كل هدفه من كتابة الرواية هو مجرد العودة إلى الحقائق الأساس فى حياة الإنسان : أى أنه يريد أن يمزق قناع الزيف الذى يخفى الوجه الصادق والأصيل للحياة ! فالرواية التى لا تصدم الناس حتى يواجهوا الحياة كما هى – رواية لا تستحق مجرد الطبع أو النشر .

يصر بعض النقاد على أن اهتمام ميللر بتمزيق قناع الزيف الاجتماعى إنما هو فلسفة فى ذاتها . لكن ميللر يصر بدوره أنه لا يعرف حتى ماذا يريد ؟ فهو يكتب وكفى ، ولا يؤمن بمدارس الأدب أو مذاهب الفن ! لا يقرأ القصص الإنجليزية ولا حتى القصص الأمريكية . وليس له رأى فى أحد ، بل ليس له رأى فى أى شىء من الأشياء ! ومن ثم ليست له مدرسة أدبية ، ولا يعرف : هل كان له تلاميذ وأتباع ، لأنه لا يعرف لنفسه منهجاً محدداً فى التأليف الروائى ؟ لعل الرأى المحدد الوحيد الذى يمكن استخلاصه من ميللر أنه يعتبر الروائى الفرنسى فردينان سيلين أعظم كاتب للرواية عرفه التاريخ ، وقد مات سيلين عام ١٩٦١ . ونصيحة ميللر للنقاد أن يتوقفوا عن إلقاء الأسئلة وعلامات الاستفهام هنا وهناك ، بل إن أكبر خدمة يمكن أن يؤديها النقاد للروائيين هى أن يدعوهم وشأنهم حتى يتفرغوا للكتابة بعيداً عن المهاترات النقدية

المضمون الروائى :

بنى ميللر شهرته الأدبية على أهم ثلاث روايات كتبها وهى : « مدار السرطان » ١٩٣٤ ، و« مدار الجدى » عام ١٩٣٨ ، و« الربيع الأسود » ١٩٣٩ . استمد مضمونها من حياته الشخصية ومغامراته فى دنيا البوهيميين الذين تعج بهم باريس من كل حدب وصوب . هذا بالإضافة إلى لمحات صادرة عن ذكريات صباه وشبابه المبكر فى نيويورك . وعلى الرغم من إصرار ميللر على أنه لا يملك فلسفة معينة ومحددة ، فإنه من الواضح أن رواياته تشتمل على رؤية واضحة وعميقة وباحثة عن المعنى وراء حركة الحياة وتيارها ، بل إن المضمون الرئيس لرواياته يجسد جوانب كثيرة من الفلسفة الوجودية برغم أنه يبدو مجرد مذكرات يومية للبطل .

هذا من جهة المضمون الفكرى ، أما من ناحية الشكل الفنى فإن ميللر يعتنى أشد العناية بأسلوبه . فى الجزء

الثانى من رواية «مدار الجدى» على سبيل المثال نلاحظ أن الأسلوب النثرى الذى كتب به يتميز بالخصب والثراء والعمق والانطلاق والإيقاع الذى يرتقى به أحياناً إلى مرتبة الموسيقى الشعرية . يستخدم ميللر أحياناً بعض الصور السيريالية العنيفة والحادة فى محاولة للوصول إلى أكبر طاقات التعبير المشحونة بالمعانى وظلالها . هذا يذكرنا فى بعض الأحيان برامبو ، وخاصة عندما يقدم نظرة ثاقبة وغير عادية للجوهر الحقيقى للطبيعة البشرية كما يراها فنان قرر تحطيم كل المبادئ التقليدية والأفكار البالية . يتطرف ميللر فى هذه المحاولة أحياناً لدرجة يندر فيها أن نجد كاتباً معاصراً يقوم بها .

فى أكثر من مرة قال ميللر : إنه يؤمن بأن الحياة كما هى أروع بكثير من الكتابة التى تدور حولها ، وأنه مهما حاول الإجادة فى التأليف فلابد أن يصاب أسلوبه بالكلمات التى تأتى على سبيل سد الخانات وبالقوالب المحفوظة التى ملها جمهور القراء . لذلك فهو يعتقد أن دنيا الإحساس والشعور والوجدان أرقى وأهم من عالم المعرفة الذى غالبا ما يدخل بالإنسان فى طرق مسدودة . بهذا يتبع ميللر – شاء أو لم يشأ – خطوات د . هـ . لورانس نفسها الذى يعتبره الكاتب الإنجليزى الوحيد الجدير بالاحترام بعد شكسبير مباشرة . كانت حياة ميللر فى باريس من ذلك النوع الذى يلهث وراء الإحساس والوجدان . أساساً ، وإذا جاءت المعرفة من تلقاء نفسها كان بها ، وإن لم تأت فإلى الجحيم !

كانت باريس التى عاصرها ميللر حافلة بكل صور الضياع والتشتت والتمزق والإحساس بكارثة غامضة ستقع على رءوس الجميع ! هذه الحياة المضطربة القلقة أمدته بالمضمون الروائى الذى يحاكى حكايات الشطار بكل ما تحويه من مغامرات ومُثُل . وبدلاً من أن يتمزق ميللر لم تنتقل عدوى التمزق إليه ، بل إنه لم يمل هذا النوع من المعاناة الفكرية والوجدانية ، ولم يشعر تجاهه بأى اشمئزاز ، وعلى النقيض من ذلك عبر عن قبوله التام لكل مظاهر الاضطراب هذه فى رواية «مدار السرطان» : «لقد كنت أستمتع بها أيما استمتاع ، بل إننى كنت أصلى من أجل هبوط المزيد من الكوارث ، من أجل مصائب أكبر وأعظم ، من أجل فشل يتزايد مع الأيام ! » .

كان ميللر يريد أن يقول بهذا إن الإنسان لا يعرف حقيقته إلا فى وقت المحنة ، أما وقت النجاح والانتصار فى حياته فهو وقت الغرور والزيف والخداع ! يتشبث ميللر بهذه العدمية الأخلاقية لأنها تصور حياة الإنسان المعاصر بكل ما تحمله من تناقضات وصراعات فيقول عن نفسه : «إننى ميت فقط من الناحية الروحية ، أما جسديا فأنا أشتعل بالحياة وبجذوتها ، لكن من جهة الأخلاق فلى مطلق الحرية فى أن أثبت وجودى كإنسان ! » .

من الواضح أن ميللر يرفض الالتزام الذى يقيد الحرية الشخصية للأديب ، بل إنه يرفض إلقاء أى نوع من المسئولية على كاهله . وكأن فلسفته هى فلسفة اللامسئولية . هنا يتعارض تماماً والفلسفة الوجودية التى تؤكد مسئولية الإنسان عن نتائج أفعاله بحكم حريته فى الاختيار بالقيام بها . هذا على الرغم من المضمون الوجودى الذى يسرى فى رواياته ، لكن هذا يدل على أية حال أن ميللر لا يخضع نفسه لفلسفة معينة كما صرح مراراً للنقاد ، وإن كان يتأثر بهذه الفلسفة أو تلك . عبّر عن هذه الحقيقة فى إحدى قصصه القصيرة بعنوان « السلام !

يا لروعته ! » فيقول : « طالما أننى كل شىء فى ذاتى فلا داعى أن أشغل نفسى فى البحث عن معنى خارج ذاتى ! » .

تأثير دوستيوفسكى :

يبدو أثر دوستيوفسكى واضحاً على ميللر فى رفضه لكل مظاهر الاحترام التقليدى التى لا تحمل فى طياتها أى معنى ، وفى حماسه لحرية الإنسان فى أن يخوض تجربة حياته كما يحب وكما يتراءى له دون أى تدخل من الآخرين الذين يدسون أنوفهم فى فكره وسلوكه ؛ فالحياة هبة ممنوحة لكل إنسان على حدة ، وليس لأى إنسان حق فى أن يتصرف فى هبة الآخرين ؛ لأن حرية تصرفه مقصورة على حياته الشخصية فقط . وكلما زادت معاناة الإنسان فى البحث عن الطريق الخاصة به زاد إعجاب ميللر به ؛ لذلك فلا يخفى إعجابه بالمطرودين والمرفوضين والمنبوذين والمنفيين والمضطهدين وغيرهم من الفئات التى يقف لها المجتمع بالمرصاد ، يفرض عليها المعاناة فى كل لحظة من لحظات حياتها .

ربما كان هذا هو السر فى إعجابه باليهود ؛ فهذا الإعجاب لا يرجع إلى ميول صهيونية بقدر ما يعود إلى نظرته إلى اليهود كبشر لفظهم المجتمع الإنسانى ! وإن كانوا بسلوكهم الغامض وتقوقعهم داخل الجيتو قد تسببوا فى وقوع هذا الاضطهاد فإنه كان بمثابة نعمة كبيرة هبطت عليهم ؛ لأنها منحتهم المعاناة اليومية التى تخلق العبقرية والذكاء والصلابة والقدرة على التلون ومجاراة الظروف المتغيرة ! هذا المفهوم يتجسد فى شخصية ماكس الذى يظهر مراراً فى كتابات ميللر ويرمز به إلى عالمنا الذى لم ولن يتغير . يقول ميللر : « هناك آلاف الرجال من أمثال ماكس يهيمون على وجوههم فى الطرقات ، لكننى أردت أن أتخذ من ماكس نموذجاً يمثل كل هؤلاء الرجال . لقد كان هو نفسه البطالة ، كان الجوع ، كان الرعب ، كان اليأس ، كان الإحباط والهزيمة ، كان الذل والضعة ! ومع كل هذا كان شخصاً من الصلابة والإصرار بحيث لا يمكن تحطيمه والإجهاز عليه . كان ظاهرة من ظواهر الطبيعة العامة ، مثله فى ذلك مثل الصخور والأشجار ، وأجهزة التبول ، والمواخير ، وأسواق اللحوم ، وأكشاك بيع الزهور . . ! » .

ومعظم كتابات ميللر عبارة عن هجوم عارم على الفراغ الذى تعانى منه الحضارة الحديثة : فبعد قضاء حوالى عشر سنوات فى باريس زار اليونان وكانت نتيجة هذه الزيارة كتاب « عملاق ماروسى » الذى ألفه عام ١٩٤١ وفيه يقدم (لوحات) وصفية متتابعة وحية للحياة فى اليونان . وعلى أية حال فالكتاب ليس مجرد دليل لزيارة اليونان بقدر ما هو دراسة لبلاد اليونان كتجربة روحية يتحتم على إنسان العصر الحديث أن يمر بمثلها . لقد وجد ميللر فى اليونان مصدراً لكل القيم الحقيقية فى الحياة والفن على حين أن الحضارة الحديثة تسعى فقط وراء الكسب الاقتصادى والتقدم المادى ! بعد انتهاء زيارته لليونان عاد ميللر إلى أمريكا حيث كتب عام ١٩٤٥ كتاباً ضمنه انطباعاته وملاحظاته عن رحلة قام بها عبر الولايات المتحدة ، وكان عنوان الكتاب : « الكابوس المكيف الهواء » .

والمفارقة واضحة بين هذا الكتاب وكتابه « عملاق ماروسى » الزاخر بعشق اليونان وحضارتها ، أما

« الكابوس المكيف الهواء » فكتاب حافل بالسخرية والنقد والتهكم المرير من الحضارة المادية الرهيبة التي تجثم على كاهل الأمريكيين . باختصار لم يجد ميللر شيئاً فى أمريكا يستحق الثناء والإعجاب وخاصة الجنوب الأمريكى الذى مازال يرمز إلى الفردية الاستقلالية للإنسان برغم أنها تحولت إلى عبادة للنجاح والتقدم المادى هى الأخرى ! يقول ميللر : إن أمريكا فقيرة فى الفن الخلاّق ، لأن الحضارة المادية لا تملك الوقت أو الصبر للاهتمام بالجماليات أو الروحانيات . بل إنه يتعجب كيف لحضارة من هذا النوع أن تنجب فناناً عملاقاً مثل وولت ديزنى على حين نرى أن آلهة هذه الحضارة هم ملوك المال والصناعة ؟ ولذلك من الطبيعى أن من أمثال هنرى فورد الكثير ، أما وولت ديزنى فكان ظاهرة طارئة وشاذة ، ولهذا عاش ومات يتيماً !

نلمح فى طيات كتاب « الكابوس المكيف الهواء » حنين ميللر الجارف إلى أيامه القديمة فى باريس حيث كان ينهل من الحضارة التى تعشق الفن والفكر والفلسفة . ومع ذلك فإن ميللر لا يكن كراهية لبلاده ، لأن نظرته إليها تتردد بين السخط والحنين ؛ ولعل هذه الأحاسيس المتناقضة ترجع إلى غيرته عليها ، لأنه يرفض أن يراها وقد اندثر الجانب الروحى تماماً فى حضارتها . فهو على سبيل المثال يعشق فرنسا ، لكنه يقول : إن أوربا كلها لم تنجب منذ العصور الوسطى فناناً فى عظمة شاعر أمريكا الكبير وولت ويتمان ، وهو الشاعر الذى يكن له ميللر كل إعجاب وتقديس بسبب إيمانه المطلق بحرية الإنسان فى هذا الكون . وأى شىء يقيد حرية الإنسان ويطفئ جذوة الرغبة الخلاقة داخله لابد أن يذهب إلى الجحيم .

بهذا نجد أن ميللر يجسد الروح الأمريكية التى تقدس الفردية الاستقلالية ، وذلك برغم هجومه الكاسح على خصائص تلك الروح ! نحن لا نستطيع أن نتخيل الحضارة الأمريكية المعاصرة من غير أن يمثل فيها الفرد مركز الدائرة . لم يكن إيمان ميللر بهذا المفهوم إيماناً بفكرة مجردة ، لأننا نجده يسرى فى كل أعماله الأدبية سواء كانت تنتمى إلى الرواية أو إلى أدب الرحلات . هذا المفهوم هو الذى يمنح أعماله الأخرى من أمثال « عين المنطق الكونى » ١٩٣٩ ، و« حكمة القلب » ١٩٤١ ، « الكتب فى حياتى » ١٩٥٢ وغيرها من الكتب التى فرضت هنرى ميللر على ميدان الأدب العالمى برغم تحريمها ومنعها فى كل من أمريكا وإنجلترا طوال الأربعينيات والخمسينيات والستينيات ، وهذا يدل على أن الأصالة الأدبية قادرة على إثبات وجودها فى نهاية المطاف مهما واجهت من حروب وضغوط مختلفة .

99 Vladimir Nabokov

٩٩ فلاديمير نابوكوف

(١٨٩٩ - ١٩٧٧)

فلاديمير نابوكوف أديب أمريكى معاصر من أصل روسى ومن الروائيين العالميين المعاصرين الذين أثاروا بأعمالهم الروائية ضجة كبيرة فى الدوائر النقدية : فأعماله تجمع بين الفن ، والدين ، والاقتصاد ، والسياسة ، والجنس ، والحضارة ، وعلم النفس ، والاجتماع ! وأيضاً فإنها مزيج غريب من الكوميديا والمأساة ، ومن الفارس والميلودراما : من تردد الإنسان المعاصر بين كهوف النفس المظلمة وآفاق الصباح المشرق . ترجع هذه التجربة الروائية المتنوعة إلى حياة نابوكوف الذى ولد وتربى هو نفسه فى روسيا ثم فترة غير قصيرة فى أوربا ، وخاصة فى فرنسا ، ثم استقر أخيراً فى الولايات المتحدة الأمريكية : أى أنه تمكن من معايشة مختلف اتجاهات الحضارة العالمية المعاصرة بما تحويه من دكتاتورية الحزب الواحد ذى العقيدة السياسية الثابتة ، وتنوع الاتجاهات السياسية والاجتماعية بين أقصى اليمين واليسار ، وأخيراً الاقتصاد الحر الذى يمنح الفرد كل إمكانات المرونة والانطلاق ؛ لكى يثبت كيانه ووجوده دون خوف أو قهر .

لاقت روايات نابوكوف نجاحاً تجارياً ضخماً ، وخاصة تلك التى تتخذ من الجنس مضموناً لها ؛ كما حدث بالنسبة لروايته الشهيرة « لوليتا » التى ترجمت إلى معظم لغات العالم . بالطبع فقد انتهزت السينما العالمية الفرصة كعادتها وأنتجت معظم رواياته التى عادت بأضخم الأرباح ، وخاصة من روايته « لوليتا » و« ضحكات فى الظلام » وبرغم أن جوانب الجنس والرعب والشذوذ هى التى أغرت السينما ، لكى تنتج هذه الروايات فإن هناك من الاتجاهات والإضافات الأخرى ما جعل نابوكوف يتبوأ مكانة رفيعة فى الأدب العالمى المعاصر ، استرعى أنظار النقاد الكبار الذين توافروا على دراسة الجوانب الكثيرة لفنه الروائى وستتعرض هذه الدراسة لثلاثة أبحاث عن فلاديمير نابوكوف كتبها كل من أندرو فيلد أستاذ الأدب الروسى الزائر بجامعة موسكو ، وجون هولاندر الناقد والأستاذ بجامعة ييل الأمريكية ، ثم ريتشارد كوستيلانيتز الناقد الأدبى لجريدة نيويورك تايمز :

أندرو فيلد :

يركز أندرو فيلد فى دراسته على السر الكامن وراء حيرة النقاد عندما يحاولون تحليل روايات نابوكوف وتقييمها ؛ فيقول : إن النقاد الغربيين يؤكدون دائماً أن الكيان العقلى والوجدانى لنابوكوف قد تربى أساساً فى روسيا ، وعندما جاء إلى أمريكا لم يستطع أن يمزج بين الشرق والغرب ؛ مما جعل النقاد يعجزون عن استيعاب فكره الشرقى تحت وطأة الضغوط الغربية على حين يقف النقاد الشرقيون على طرفى نقيض عندما يركزون على عدم مقدرة نابوكوف على تقديم الغرب فى ثوب موضوعى يستطيع أن يهضمه الشرقى . مثله فى ذلك مثل التى رقصت على السلم لكن المسألة ليست مجرد مضمون سياسى ، فهى قضية فنية فى المقام الأول : فالخلفية الروسية التى تتحرك خلف الشخصيات والمواقف لا يمكن الغربى أن يتذوقها بسهولة ، بل إن فهم العالم الروائى عند نابوكوف يتطلب معرفة شاملة ليس فقط بالثقافة الروسية والأمريكية ، بل بالثقافات الأوربية أيضاً على نطاق واسع ، هذه المعرفة لا تتاح إلا لجمهرة ضئيلة من القراء .

لعل الرواية القصيرة التى كتبها نابوكوف بعنوان « بنين » أوضح مثال للتدليل على التركيبة الفكرية المعقدة التى تحتاج إلى خلفية ثقافية عريضة ، لكى تستوعبها ، وإلا استحالت الشخصيات والمواقف إلى جزئيات لا تربط بينها ، ولا سبب منطقى وراء تسلسلها . وهى رواية تدور فى مضمونها حول حياة أستاذ جامعى روسى غريب الأطوار هاجر إلى أمريكا ، وهناك عاش بين شقى الرحى للثقافتين الروسية والأمريكية المتعارضتين . ومع أن نابوكوف يستمد الكثير من حياته لتشكيل مضمون روايته فإن النقاد الغربيين اتهموا الرواية بالتعقيد والتغريب الزائد عن الحد : فمن خلال المزيج الغريب بين الخيال الأسود القاتم والضحكات المنطلقة المجلجلة يجد القارئ نفسه فجأة وقد انضم إلى شخصيات الرواية القاسية التى تسخر من « بنين » بطلها التراجيدى . بذلك يتحول الروائى بإصبع الاتهام من الشخصيات المحيطة بالبطل إلى القارئ نفسه .

وبنين يمثل بصفة عامة شخصية البطل فى معظم روايات نابوكوف ، ذلك البطل الذى يتميز بالشذوذ والغرابة ، ويعيش على الحافة التى تفصل بين المجتمع والإنسان . وفى الواقع فإن بنين ليس شخصية خيالية بحتة ، فقد استمد نابوكوف ملامحها الرئيسة من شخصية شاعر روسى من الدرجة الثانية عاش فى أواخر القرن الثامن عشر ، وكان ابنا غير شرعى للأمير الروسى ربنين ، وواضح التشابه بين الاسمين بنين وربنين . عاش الشاعر طريد المجتمع لأن أباه رفض الاعتراف ببنوته . تماماً كما رفض المجتمع قبول بنين عضواً فيه فى رواية « بنين » . وبصرف النظر عن هذه الخلفية البيوجرافية فقد وجد نابوكوف أن هذا المضمون يصلح لتجسيد قضيته الفكرية فى قالب روائى فنى .

أما رواية « دفاع لوجين » فهى قصة قصيرة أيضاً مثل « بنين » . كُتبت أصلاً بالروسية فى فرنسا صيف عام ١٩٢٩ فى مطلع حياة نابوكوف فى المهجر . بطل هذه الرواية بطل أيضاً فى الشطرنج يتشابه هو وبنين فى الشذوذ والغرابة ، ودائماً ما تتهمه خطيبته بأنه يسلك سلوك العجائز من أساتذة الجامعة المصابين بشرود الذهن . والرواية فى ظاهرها كوميديا من الطراز الأول ، لكنها فى حقيقتها مأساة بالغة القتامة . إذ يتخذ نابوكوف من المتعة التى

يمارسها البطل فى لعبة الشطرنج معادلاً موضوعياً للصراع الرهيب الذى يفرضه المجتمع على البطل الذى يحاول الهروب منه بأية وسيلة ممكنة . وكالعادة يقف البطل عاجزاً أمام الدوامة الاجتماعية الرهيبة منتظراً مصيره المحتوم . قد يظن القراء أن الجرأة أو اللامبالاة أو الحنكة هى التى تجعله يسلك هذا السلوك الهادئ المتزن ، لكنه فى الواقع واع لكل التحولات المأسوية التى ينهض عليها المجتمع ، ويدرك جيداً أن التأمل السلبى هو كل ما تبقى لإنسان هذا العصر : فمثلاً تسأل إحدى الشخصيات لوجين : «منذ متى وأنت تلعب الشطرنج؟» فلا يرد عليها ، فتظن أنه الشرود التقليدى الناتج عن اللامبالاة ! ولكنه يجيب على السؤال فجأة بقوله : «لقد لعبت الشطرنج ثمانى عشرة سنة وثلاثة أشهر وأربعة أيام !» .

لا يرى لوجين فى هذا الكون سوى أنه لعبة شطرنج بكل ما تحمله من قوانين باردة وصارمة لا تقيم للعاطفة الإنسانية وزناً . ولعل لاعب الشطرنج الماهر يمارس سيطرة الإنسان على هذه القوانين ومحاولة استغلالها فى تنفيذ خططه وتحقيق رغباته ، وخاصة فيما يتصل بقهر الخصم ، لكن المأساة تكمن فى عدم مقدرة الإنسان على تطبيق هذه القوانين فى حياته الحقيقية ؛ فالحياة لا تحتمل الهزيمة النهائية أو النصر المطلق ، لكنها مزيج غريب ومعقد من الهزيمة والنصر ! والفن الناضج هو الذى يجسد هذا النسيج المتشابك والمعقد ؛ لذلك لا توجد ضحكة صافية بدون ألم يمسها من بعيد أو قريب والعكس صحيح . يعتقد أندرو فيلد أن رواية «دفاع لوجين» من أكثر روايات نابوكوف درامية وفنية ، وهى البؤرة الروائية التى نبعت منها معظم التنويعات الفنية التى سادت أشهر رواياته فيما بعد . وأى دارس لنابوكوف يبدأ بدراسة هذه الرواية القصيرة سيتمكن بعد ذلك من استيعاب معظم أبعاد العالم الروائى عند فلاديمير نابوكوف .

جون هولاندر :

أما جون هولاندر الناقد والأستاذ بجامعة ييل فيوضح فى دراسته عن نابوكوف الدلالات الحقيقية الكامنة وراء استخدامات الروائى للجانب الجنسى فى حياة أبطاله ، ويركز بصفة خاصة على رواية «لوليتا» الشهيرة . يرجع هولاندر اتهام نابوكوف بالبورنوجرافية (كتابة الأدب الفاضح) إلى الطبعة الأولى لرواية «لوليتا» التى نشرتها دار باريسية عرفت بترويج الروايات الفاضحة ، لكنه اتهام لا يقوم على أى أساس من الصحة ؛ لأن أول فصل فى الرواية يدحض مثل هذا الاتهام ! فهى رواية سيكلوجية من الطراز الأول تعمل على تشريح النفس البشرية بكل متناقضاتها بأسلوب موضوعى حتى لو قلنا : إن الرواية تحكى قصة مهاجر أوربى مثقف وقع فى غرام فتاة لا تزيد عن اثنى عشر ربيعاً فإن هذا القول لا يمثل جوهر الرواية بأية حال ، لكن هذا لا يعنى أن الرواية عبارة عن مجرد حالة معروضة على الطبيب النفسانى ؛ فإن نابوكوف يحرص على إخضاع كل المؤثرات الاجتماعية والنفسية والفكرية للبناء الدرامى لروايته .

يقوم البطل هامبيرت بسرد الرواية : أولا من مصحة للأمراض النفسية ثم أخيراً من السجن . يبدأ بسرد أصله الأوربى وشبابه الذى ترعرع فى الريفييرا حيث كان أبوه يدير فندقاً ، وفى سن الثانية عشرة قابل حبه الأول : أنابل لى التى ماتت بعد ذلك بمدة قصيرة ، لكنها تركت فى داخله النموذج الحى المتجدد للفتاة التى يجب

أن يقع فى غرامها . لم تكن أنابل لى مجرد فتاة عادية ، بل كانت حورية من حوريات الجنة تطارده بطيفها الحالم أينما حل . ولعل الدافع السيكولوجى الكامن وراء غرام هامبيرت بدولوريس هيز (التى عرفت باسم لوليتا) أنها جسدت أمام عينيه الطيف الحبيب إلى نفسه ، فأحس فى وجودها بنبض شبابه القديم وعودة الدماء الساخنة إلى عروقه التى أوشكت أن تجف . فالمسألة لم تكن رغبة جنسية طارئة بقدر ما كانت تجربة نفسية عميقة الجذور فى كيان البطل ووجدانه ؛ لذلك تحتل هذه التجربة الجزء الأكبر من حجم الرواية .

يعمل نابوكوف على تجسيد الأبعاد المتعددة للتجربة من خلال عودة البطل بذكرياته إلى الماضى ، ثم ربطها بالأحداث التى يمر بها فعلاً : من هذه الإسقاطات السيكولوجية زواج هامبيرت المبكر بفاليرا التى لم تنضج قط ، وهجرته لتعيش مع سائق تاكسى يعمل فى باريس بعد هروبه من روسيا البلشفية ، يهرب هامبيرت من هذا الفشل المستمر إلى أمريكا حيث يقطن بانسيونا تديره أرملة أمريكية تدعى تشارلوت هيز وهى أم لوليتا التى تذكره بالماضى السعيد والأيام الحلوة التى قضاها مع أنابل لى . يخطط هامبيرت للزواج من تشارلوت هيز على أن يقوم بعد ذلك بقتلها خلسة حتى يحصل على الوصاية الرسمية على لوليتا ، لكن هامبيرت يعود إلى الترمل مرة أخرى دون أن يقتل زوجته ، وتتحقق آماله بدون أية جريمة فى القيام بدور الوصى على معبودته الصغيرة ، لكنه يكتشف فى أول ليلة معها أن الفساد والخيانة والغدر تجرى فى عروقها ! وبعد رحلة يطوفان فيها الولايات المتحدة تتكرر المأساة القديمة : تهرب لوليتا مع الكاتب المسرحى كلير كويلتى الذى تنتهى حياته على يدى هامبيرت فى منظر رهيب يمزج الكوميديا بالتراجيديا بالشذوذ بالرعب كعادة نابوكوف فى معظم رواياته .

والقيمة الفنية للرواية لا تكمن فى مجرد الحبكة ، لكنها تنبع من أسلوب السرد الذى يتدفق هو نفسه فى منطقة ما بين العقل الواعى والباطن عند البطل ؛ لذلك فالرتابة لا تصيب السرد الروائى على الإطلاق ، بل تتنوع وتتنقل بين المرونة البلاغية والخواطر المتقطعة والومضات السريعة التى تجمع بين الماضى والحاضر فى لحظة مكثفة . بين هذا وذاك تنبض شخصية البطل بالحياة والصراع ومعها الشخصيات الأخرى التى تعاملها والتى تراها خلال عقل البطل وذاكرته .

هناك تأثيرات واضحة لترجينيف وخاصة فى اللمسات الكوميدية الوظيفية ، وأيضاً فإن نابوكوف يتفوق على بروست فى مجال التحليل السيكلوجى الذى يخضعه تماماً للحتميات الدرامية ، وهى الحتميات التى تسيطر على الشطحات السيريالية المتناثرة فى ثنايا السرد ، وتتحكم أيضاً فى غرام البطل بالتلاعب بالألفاظ ! كان تلاعباً ناتجاً عن ثقته بنفسه ووقوعه فى منطقة الاحتكاك بين الماضى والحاضر ، بين الحلم والحقيقة ، بين المثال والواقع !

يحاول بعض النقاد إثبات أن العلاقة الجنسية بين هامبيرت ولوليتا تجسيد درامى لنظرة نابوكوف إلى أمريكا ، لكن هذه نظرة نقدية قاصرة ، لأن الجنس لم يكن العمود الفقرى للأحداث لدرجة أن هامبيرت نفسه يقول : «إن ما يشكل سلوكه ليس ذلك الجنس التقليدى الذى يغرم به الأمريكيون ، لكنه نسيج معقد ومتشابك من الأحاسيس والأفكار المتناقضة والمتناغمة يصلح لتجارب علم النفس ودراساته ؛ فهو يبلور النفس البشرية بكل أسرارها وغموضها وكهوفها اللانهائية» .

ريتشارد كوستيلانيتز :

أما ريتشارد كوستيلانيتز الناقد الأدبى لجريدة نيويورك تايمز فيركز فى دراسته عن روايات نابوكوف على المرحلة الأخيرة التى بدأت بعد رواية «لوليتا» عام ١٩٥٥ ، وبلغت قمتها فى رواية «النيران الشاحبة» عام ١٩٦٢ : فى هذه الرواية يبرز البطل الذى سيطر على فكر نابوكوف ، وتمثل فى الكاتب الفنان الذى لا يعتبره المجتمع سوى الأحمق الذى يضيع حياته فيما لا ينفع ولا يضر ! وينتهى به الأمر إلى أن يتحول إلى أحمق بالفعل ! تجسدت هذه الفكرة فى تشارلز كينبوت بطل «النيران الشاحبة» . هذا النموذج ورد من قبل فى رواية «لوليتا» فى شخصية الفيلسوف الدكتور جون راى ، بل إن هامبيرت نفسه كان ينتمى إلى هذا النوع ، لكن كينبوت هو أنضج الشخصيات التى تبلور هذا النموذج ، لأن الروح الكوميدية الساخرة التى يثيرها أينما حل كانت نفحة منعشة وجديدة فى مجال الرواية العالمية .

والإنجاز الأساس لهذه الرواية يكمن فى شكلها الفنى الذى يعتمد على ثلاثة أجزاء متتابعة وغير متوازية :

الأول قصيدة مكونة من ٩٩٩ سطراً بعنوان الرواية نفسها بقلم شاعر يدعى جون شيد يعتبر نفسه خليفة روبرت فروست .

والجزء الثانى تقديم كينبوت للشاعر .

والجزء الثالث تعليق كينبوت على القصيدة .

أما القصيدة فهى مزيج غريب من ألكسندر بوب ، و . ت . س . إليوت ، وروبرت فروست ، ووردزورث ، لكن دلالة الرواية تتركز فى الجزء الثالث حيث يتعرض كينبوت للقصيدة بالنقد والتحليل والتقييم : فى هذا الجزء تبلغ الكوميديا قمتها حين يسخر نابوكوف من حذلقة النقاد الأكاديميين وغرورهم الزائد عن الحد ودورانهم فى حلقة مفرغة من صنع ذاتهم المتضخمة بحيث لا يعرفون للموضوعية طريقاً ؛ فكل كلامهم – وإن كان عن الآخرين – إنما هو فى حقيقته كلام عن أنفسهم .

والكوميديا تنبع من المفارقات بين ما يقوله ويعتقده كينبوت وبين ما يحدث بالفعل . وبرغم أن الموقف الكوميدى قد يتكرر فإنه يتكرر بتنويعات مختلفة تساعد على إلقاء أضواء على جوانب جديدة من الشخصية ومن الموقف : فقد نجح نابوكوف فى التجسيد الكوميدى لغباء كينبوت المطلق وسطحية تفكيره ، وفى الوقت نفسه استطاع أن يبلور المؤلفات الأدبية لكاتب تبدو عليه الحكمة المطلقة على حين أن الجنون هو المحرك الخفى لكل تصرفاته ؛ كما تمكن من إبراز العنصر التراجيدى المتمثل فى الفشل المستمر للبطل ، وهو الفشل الذى أدى إلى عزلته المطلقة والرعب الذى يحيط به من كل جانب .

ربما كان نابوكوف قاسياً على بطله أكثر من اللازم ، لكن يجب أن نتذكر أن كينبوت نفسه يكاد يكون صورة كاريكاتيرية لمؤلفه الذى يعيش منفياً والذى تربى فى أحضان الأرستقراطية الروسية الغاربة ، وأيضاً يقوم بتدريس لغته القومية فى كلية أمريكية ريفية ، كما كان نابوكوف يحاضر بجامعة كورنيل لسنوات عدة ؛ ومع هذا

يجب ألا نركز على التشابه بين نابوكوف وإلا أحلنا رواياته إلى دراسات لسيكلوجية المؤلف نفسه على حين أن هذا لا يهم النقد الموضوعى الذى يقيم أساساً الإضافة الفنية لنابوكوف إلى الرواية العالمية ، وهى إضافة خصبة بدون شك تجمع فى طياتها حضارات إنسانية متعددة ، وتحاول استخدام الشكل الروائى فى تجسيد الناتج عن الصراع والتضاد بين هذه الحضارات .

١٠٠ أوجدن ناش 100 Ogden Nash

(١٩٠٢ - ١٩٧١)

أوجدن ناش شاعر أمريكي اشتهر بشعره الخفيف المرح الذى يتخذ من الفكاهة أسلوباً لتعرية أخطاء المجتمع . انعكس هذا المضمون على الشكل الفنى لقصائده بحيث اعتمد أساساً على الشعر المرسل والشعر الحر حتى تتاح له إمكانات الانطلاق فى سخريته وتهكمه ، بل إنه قام بتوظيف الإيقاعات والأوزان الشعرية فى إحداث الأثر الفكاهى الذى يريد توصيله إلى القارئ معتمداً فى ذلك على عنصر المفاجأة الذى يأتى بمثابة الصدمة الفكرية : فعندما ينتهى القارئ من قراءة بيت معين فى القصيدة يتوقع فكرة محددة لابد أن تأتى فى البيت التالى ، لكنه يفاجأ بلمحة لاذعة لم تخطرله على بال من قبل ؛ لذلك كانت أشعار أوجدن ناش ذات شعبية كبيرة بين القراء العاديين ، لأنها زاخرة بالإثارة الفكرية ، واللمحات غير المتوقعة ، وهو يرفض أن يتعامل هو وعاطفة القارئ ، بل يصل بأسلوب مباشر إلى عقله ؛ فالعقل الإنسانى فى نظره قادر على اكتشاف النتوءات والزوائد والثغرات والفجوات التى تعتور الشخصية الإنسانية بحيث يعمل على التخلص منها بلا حساسيات أو رواسب . أما العاطفة فقد تحنو على عيوب النفس البشرية ونقائصها ؛ مما يؤدى بها فى أحيان كثيرة إلى التزايد والرسوخ .

ولد أوجدن ناش فى مدينة راى بولاية نيويورك ، تلقى تعليمه فى مدارس رود أيلاند ثم فى جامعة هارفارد . بعد تخرجه زاول عدة وظائف وحرف منها على سبيل المثال : التدريس بالمدارس الثانوية ، وإعادة صياغة المقالات فى الصحف والمجلات ، وتحرير العقود القانونية ، وكتابة نسخ الإعلانات والدعاية ؛ لكنه أدرك أن مستقبله الحقيق يكمن فى ممارسة هوايته فى كتابة الشعر المرح الخفيف . واظب على الكتابة بإصرار شديد مدعما بالموهبة الأصيلة حتى استطاع أن يصبح أكثر كتاب الشعر الخفيف والزجل الساخر شعبية فى جيله . فى عام ١٩٣٥ تمكن من الاعتماد نهائياً على شعره فى اكتساب رزقه . كان السبب الأساس فى نجاحه وشهرته أنه أحب

الشعر بالإضافة إلى تمكنه من صنعته ، والأديب – أى أديب – لا يحتاج إلى أكثر من الموهبة والصنعة ؛ حتى يصل بفنه إلى أعلى المستويات التى يرجوها .

كان أوجدن ناش ذا وعى حاد بإمكانات اللغة الإنجليزية وتطورها فى عصورها المختلفة ، وخاصة منذ العصر الإليزابيثى ، كما كان متمكناً من تقاليد الشعر بصفة عامة ، لكنه كان يتخلى عن استخدامها أحياناً إذا وجد أنها ستتحول إلى قوالب جامدة تحد من انطلاقته الفكرية والفنية . أدى به هذا إلى كتابة الشعر المرسل الحر الذى قد يصل إلى درجة الشعر المنثور : فالإيقاع عنده لابد أن يتبع المعنى ؛ لأنه جزء عضوى لا ينفصل عنه ؛ لذلك نجد أن بعض أبياته تحتوى فقط على كلمة واحدة على حين تصل بعض الأبيات الأخرى فى طولها إلى فقرة كاملة . أما من ناحية القافية فهو يستخدم ما شاء من الألفاظ الغريبة بهدف صدم القارئ وإصابته برعشة كهربية ؛ مما يحدث الأثر الفكاهى المطلوب ؛ ولهذا من الصعب البحث عن المعانى التى يقصدها فى أى قاموس . فمعانى الألفاظ تتحدد من خلال سياق القصيدة نفسه ؛ مما يجعل مهمة ترجمة أشعاره إلى أية لغة أخرى مهمة مستحيلة .

لا يتورع ناش عن استخدام أية فكرة مضموناً لقصائده ، فهو لا يرى أن هناك فكرة شعرية وأخرى غير ذلك ، لكن هذا لا يعنى أنه لا يركز على أفكار مفضلة عنده مثل هجومه الساخر المستمر على أسلوب حياة الطبقات فوق المتوسطة التى تنتشر بطول الساحل الشرقى للولايات المتحدة ، وتعرية الفرد من النفاق الاجتماعى الذى يخفى به أطماعه الحقيقية ! لكن سخريته لم تصل قط إلى حد التهكم المرير ، واليأس من إصلاح حال العالم ؛ فقد كانت روح الدعابة عنده زاخرة بالتفاؤل والمرح واللمسات التى تعرى لكنها لا تجرح وإن كان هذا لا ينفى إحساسه بالاحتقار والاشمئزاز من بعض الأمراض الاجتماعية التى لا يمكن التغاضى عنها . من هنا جاءت ضرورة سيطرة العقل الموضوعى على العاطفة الذاتية ؛ حتى يمكن التخلص من كل العقد والحساسيات والرواسب .

نشرت معظم أشعار ناش فى مجلة « النيويوركر » لكنها صدرت بعد ذلك فى دواوين مستقلة نذكر منها : « الانطلاق الحر» ١٩٣١ ، و« الأبيات الصلبة » ١٩٣١ ، و« الأيام السعيدة » ١٩٣٥ ، و« حديقة شعر الوالد السيئ» ١٩٣٦ ، و« إننى غريب هنا » ١٩٣٨ ، و« الوجه المألوف» ١٩٤٠ ، و« نوايا طيبة » ١٩٤٣ ، و« ضد من ؟ » ١٩٤٩ ، و« قصائد عجوز لقراء شباب » ١٩٥١ ، و« عيد الميلاد الذى لم يكن » ١٩٥٧ ، و« الولد هو الولد » ١٩٦٠ وغيرها من الأعمال التى رسخت مكانته فى مجال الشعر الخفيف والزجل الساخر .

يقول بعض النقاد : إن ناش حاول أن يخلق من تعبيرات رجل الشارع شعراً لدرجة أن عناوين معظم دواوينه مأخوذة من الكلمات الدارجة المتداولة فى الحياة اليومية ؛ فهو لا يصطنع لغة معينة لشعره لإيمانه بأن الشعر قادر على تحويل أى كلام غير مباشر ولا معنى له إلى تراكيب مشحونة بأكبر طاقة ممكنة من المعانى والدلالات ؛ لذلك ليس من الموضوعى أن نقلل من قدر أشعار ناش بسبب الوضوح والتحديد والرموز المباشرة ؛ لأن الغموض ليس دليلاً على الشعر الفنى الناضج ؛ وإنما العبرة بتحقيق الهدف الدرامى الذى يسعى إليه الشاعر من قصيدته مستخدماً فى ذلك الوسائل الفنية سواء كانت واضحة أو غامضة .

ومما ساعد على وجود هذا الوضوح المباشر فى معانيه أن المجال الذى يستقى منه مضامينه مجال محدد إلى حد ما ، فهذا المجال لا يخرج عن السخرية من أى وضع ينافى المنطق الإنسانى الحقيقى ، فلابد أن ينبع من هذا الوضع الفوضى والاضطراب والفشل والضياع . لا يتعاطف ناش حتى مع ضحايا هذه النتائج الخطيرة ؛ لأنه من الأجدر بهم أن يتسلحوا بالوعى الحاد الذى يجنبهم الوقوع فى هذه المآزق التى قد تقضى على معنى حياتهم نهائياً . والمنطق الإنسانى يؤكد حتمية أن يتحمل الإنسان نتيجة ضعفه ! أما الرثاء لمثل هذا الإنسان فلن يجدى فتيلاً ؛ فالنتائج العملية هى التى تحكم حياتنا ، وأى شىء غير ذلك يأتى تحت باب لغو الكلام .

لجأ ناش أحياناً إلى الأبيات الطويلة لكى يوضح فلسفته تلك بقدر الإمكان ، ومن السهل تتبع خصائصه الأسلوبية فى مثل هذه الأبيات التى تستغل إمكان النثر فى التحليل والتوضيح ، وفى الوقت نفسه تستفيد بإيقاعات الشعر وقوافيه فى إثارة السخرية والضحك . وإذا كان هذا الأسلوب الشعرى يبدو فى ظاهره خفيفاً مرحاً فإنه يحمل فى طياته جدية فكرية صارمة تؤكد أن حياة المجتمع فى حاجة مستمرة إلى التصحيح وإلا تحولت إلى غابة من غابات ما قبل التاريخ التى اندثرت فيها الوحوش ؛ لأنها لم تكن تملك من العقل ما يحكم قوتها الجسدية الرهيبة ؛ لذلك فالقوة الغاشمة أو الطائشة تمثل مادة خصبة للشعر الكوميدى عند ناش ؟ والتفاهات التى قد لا نلتفت إليها فى حياتنا يمكن أن تترسب وتتراكم وتتحول إلى تيار جارف قد يكتسح المجتمع كله فى طريقه . إن هذا يحتم على الشاعر أن يقف بالمرصاد لمثل هذه التفاهات . ولعل السخرية والضحك والكوميديا وغيرها من الأدوات الفنية تعد من أفضل الأسلحة التى يمتلكها الشاعر فى هذا الميدان . كان أوجدن ناش من أكثر الشعراء توفيقاً فى استخدام هذه الأدوات فى أشعاره .

١٠١ فرانك نوريس

101 Frank Norris

(١٨٧٠ - ١٩٠٢)

يعد فرانك نوريس من رواد الرواية الطبيعية الواقعية فى الأدب الأمريكى . رفض تقليد الأنماط الروائية التى قدمها الجيل الذى جاء قبله ، وهى الأنماط التى انجرفت مع التيارات الرومانسية المسرفة فى العاطفة بتأثير من الرومانسية الأوربية التى كانت سائدة فى النصف الأول من القرن التاسع عشر . لم يقتنع بالدور الذى قامت به الرواية كمهرب من مواجهة الواقع ولخلق عالم من الأوهام التى سرعان ما تتلاشى بمجرد الانتهاء من قراءة الرواية . كان نوريس شديد الإعجاب بالروائى الفرنسى إميل زولا سواء من ناحية الشكل أو المضمون . ويبدو أن نوريس انجذب إلى الطبيعة بسبب إعجابه بزولا : أى أن إعجابه كان بالشخص أكثر من المذهب الذى يؤكد أن للطبيعة قانوناً أخلاقياً وبيولوجياً يمكن فهمه وإدراكه عن طريق دراسة الطبيعة ذاتها ، وليس عن طريق دراسة عالم ما وراء الطبيعة الذى يتكون من كل الظواهر الميتافيزيقية . وأهم خصائص هذا المذهب أن الإنسان جزء من الطبيعة وفى الوقت نفسه فهو الجزء المدرك والواعى بها ؛ لذلك فإن أى فهم لجوهر الطبيعة الجامدة أو الإنسانية لابد أن يتم من خلال عقل الإنسان وقدرته على التفكير والتحليل والتحديد . كان نوريس يؤمن بأن الواقع هو التعبير المؤقت للطبيعة الإنسانية والاجتماعية ، وعلى الروائى الطبيعى أن يفسر القوانين الدائمة ثمة وراء هذا المظهر الوقتى . فالظواهر التى تحدث فى كل عصر وكل مجتمع من حروب وأوبئة ومجاعات وانتصارات واكتشافات ونظريات . . إلخ - كل هذه أصبحت من الظواهر الاجتماعية التى تخضع لكل قوانين الطبيعة من صراع وتطور وتقدم ونشوء وارتقاء. والقانون الأخلاقى يكمن وراء هذه الظواهر بحيث يمكن الروائى استنباطه ودراسته .

ولد فرانك نوريس فى شيكاغو ، قضى صباه متنقلاً بين شيكاغو وسان فرانسيسكو ، وعندما بلغ السابعة عشرة أبدى اهتماماً مشغوفاً بالفن التشكيلى ، ومارس الرسم فعلاً ، فأخذه أبوه إلى أوربا للتحصيل والدراسة ، لكن التجربة لم تستمر طويلاً ، فعادا إلى أمريكا ، والتحق بجامعة كاليفورنيا عام ١٨٩٠ . هناك قرأ زولا

وكبلنج قراءة متفحصة متأنية ، وعندما التحق بجامعة هارفارد عام ١٨٩٤ كان قد بدأ روايته الأولى «ماك تيج» . وبمساعدة وتشجيع أستاذه لويس جيتس الذى اكتشف موهبته الروائية الأصيلة— واصل كتابة أول رواية له ، وبدأ فى رواية ثانية فى الوقت نفسه بعنوان «فاندوفر والوحش» ، لكن الروايتين لم تنشرا إلا بعد سنوات عدة من كتابتها ! وبعد قضاء تلك السنة فى هارفارد رحل للعمل مراسلاً صحفياً لبعض صحف سان فرانسيسكو ؛ لكى يوافيها بأنباء حرب البوير . وعندما عاد إلى كاليفورنيا انضم إلى هيئة تحرير صحيفة «موجة سان فرانسيسكو» . فى عام ١٨٩٨ نشر أولى رواياته «موران» واشتغل لبعض الوقت فى دار للنشر بنيويورك ، ثم رحل إلى كوبا ؛ لكى يبعث بأنباء حملة سنتياجو إلى مجلة «ماكلور» ، وهى المهمة التى أثرت على صحته تأثيراً سيئاً .

أما عن أول رواية كتبها : «ماك تيج» فقد نشرت عام ١٨٩٩ ، ثم أتبعها رواية رومانسية مسرفة فى العاطفة بعنوان «بليكس» ١٨٩٩ ، ورواية ثالثة من النوع الحافل بالأحاسيس المثيرة بعنوان «امرأة رجل» ١٩٠٠ . يأتى بعد ذلك أكبر أعماله الروائية طموحاً «الأخطبوط» عام ١٩٠١ ، وهى الرواية التى بدأ بها ثلاثية ضخمة تعالج بالأسلوب الطبيعى الواقعى موضوع العاملين وحياتهم فى إنتاج القمح وتوزيعه ، أما الجزء الثالث «الذئب» فلم يكتبه نوريس ؛ لأنه مات فى أثناء إجراء عملية المصران الأعور له ؛ هكذا ظلت الثلاثية التى عرفت باسم «ملحمة القمح» ثنائية فقط .

قامت شهرة نوريس كأحد رواد المدرسة الطبيعية فى الرواية الأمريكية ، بل كأول رائد لها— على روايته «ماك تيج» وعلى «فاندوفر والوحش» التى كان مخطوطها قد ضاع فى زلزال سان فرانسيسكو ، لكن تم العثور عليه ونشر عام ١٩١٤ . تمثل روايته «الأخطبوط» ترسيخاً لهذا الاتجاه الطبيعى الذى يعترف نوريس أنه استمده شكلاً ومضمونا من زولا . كان هدف نوريس هو استخدام هذا المنهج الفنى والفكرى الجديد لتطويع المضامين الأمريكية المحلية فى شكل فنى يبتعد بها عن قوالب الرواية الرومانسية التقليدية ؛ فقد آلى نوريس على نفسه أن يخلص الرواية الأمريكية من العاطفية المسرفة التى طغت على أعمال الجيل الذى سبقه .

فى رواية «ماك تيج» يدور المضمون حول قصة طبيب أسنان يجمع بين الوحشية والغباء ؛ مما يؤدى به إلى الطرد من مهنته ، فيهرب من مأساته فى الشراب ، ويتحول إلى وحش حقيقى يقتل زوجته ويهرب عبر صحراء كاليفورنيا فى طريقه إلى التلال التى قضى عندها صباه ، لكن يقبض عليه قبل أن يصل إليها . وعلى الرغم من الإثارة التى تحتوى عليها حبكة الرواية المشوقة فإن نوريس كتب روايته بالتفاصيل الدقيقة التى تميز هى نفسها الروايات الطبيعية مستخدماً فى ذلك الأفكار العلمية الجديدة المرتبطة بالوراثة والبيئة . لكن هذا لا يعنى أن نوريس طبق اتجاهات المذهب الطبيعى تطبيقاً حرفياً بدليل أنه لم يتخل عن إشاعة الأحاسيس المثيرة والعواطف الجامحة التى تميزت بها الرواية الرومانسية . هذا المزج بين النقيضين : الطبيعية والرومانسية لا يعيب الفن الروائى عند نوريس إطلاقاً ، لأن العمل الروائى الخصب الناضج لا يخضع لاتجاه واحد أو نظرة ضيقة ، بل يمكن أن يجمع فى داخله كل متناقضات النفس البشرية ثم يحيلها إلى كل عضوى متناغم ، فالمذاهب الأدبية المختلفة وجدت لخدمة الأعمال الفنية ، وليس لكى تُفرض عليها فرضاً مسبقاً . وإذا كانت الطبيعة تقف على طرف

نقيض مع الرومانسية فإنهما يتخذان من الطبيعة البشرية نقطة انطلاق للوصول بها إلى أفضل صور الكمال الممكنة وربما كان هذا هو ما اكتشفه نوريس عندما قرأ زولا .

فى رواية « فاندوفر والوحش » يستخدم نوريس المرض الأسطورى الذى اعتقده الناس منذ العصور الوسطى وهو المرض الذى يحيل الإنسان إلى ذئب ويعرف باسم ليكانثروبيا . استخدمه فى إبراز الدور الخطير الذى تؤديه البيئة والوراثة فى تحويل الإنسان إلى حيوان طريد جريح مرفوض من المجتمع . فالبطل يتحول من شاب جذاب موهوب إلى كائن تمثلت فيه كل خصائص الفقر والبؤس والعذاب . تنتابه صرعات المرض التى تجعله يزحف على يديه وساقيه عارياً على حين يعوى ويرغى ويزبد مثل الذئب ! كان زولا يؤمن أن مثل هذه الروايات ذات المضمون العلمى يمكن أن تقدم من التفاصيل الدقيقة والتحليلات الموضوعية ما يساعد البحث العلمى على لمس بعض مظاهر المرض وخاصة السيكولوجية منها ، لكن نوريس لم يتمسك بدقة بهذا الاتجاه الذى نادى به زولا لأنه كان يفرق بين وظيفة العالم ومهمة الروائى ؛ لذلك فرواية « فاندوفر والوحش » لا تعتمد على قانون علمى محدد ، بل توزع مسئولية مأساة البطل على ضعفه الإنسانى ، ثم على المجتمع الذى لم يرحمه ، وأخيراً على الكون الذى يسحق الإنسان بلا هدف وبلا رحمة . من هنا كانت رواية نوريس اجتماعية أخلاقية أكثر منها رواية علمية صارمة .

فى رواية « الأخطبوط » يحاول نوريس أن يجسد الحتمية الاقتصادية فى قالب ملحمى مؤثر . هنا يبدو الأثر العميق لزولا عليه وإن كان نوريس قد فشل فى استيعاب الأبعاد العلمية للحتمية الاقتصادية التى تتحكم فى مصاير البشر مما جعل نظرته غير متسقة ؛ فمضمون نوريس يختلف فى جوهره ونوعيته ومضمون زولا الذى تعتمد حتميته الاقتصادية على التعقيد الذى بلغه المجتمع فى أعقاب الانقلاب الصناعى ، مما أوشك أن يقضى على الإرادة الحرة للإنسان . أما شخصيات نوريس فكانت من النوع الذى ينطلق إلى أبعد الحدود ، ويمتلك ما شاء من المزارع والحقول لحريته البالغة فى التصرف والاكتفاء الذاتى والاعتماد على النفس ؛ لذلك تدخل شخصياته فى صراع بطولى ملحمى مع قوى البشر المتمثلة فى الاحتكارات التى تمد خطوط السكك الحديدية . تتمثل هذه القوى فى شخصية بهرمان الذى يتحرك بدافع شرير ولا أخلاقى من تلقاء نفسه ، وليس تحت ضغوط اقتصادية تدفعه إلى ارتكاب الجرائم على غير إرادة منه . وربما كان الاهتزاز الذى أصاب نظرة نوريس الفلسفية تجاه مفهوم الحتمية الاقتصادية هو الذى أدى به إلى العودة إلى التركيز التقليدى على كوامن الشر فى النفس البشرية بصرف النظر عن الضغوط الاقتصادية التى أدت إليها . فأحياناً يتمثل الشر فى القائمين على الخط الحديدى ، وأحياناً ثانية يتجسد فى المواطنين الذين فقدوا إرادتهم بحيث لا ينتخبون من يمثلهم تمثيلاً حقيقياً ، وأحياناً ثالثة ينبع الشر من المنافسة المفتوحة بين الأطراف المعنية ؛ بذلك تؤدى الحتمية الاقتصادية دوراً ثانوياً فى تشكيل الرواية .

تستمر القصة نفسها فى رواية « الحفرة » التى تعد أضعف روايات نوريس والتى ينسى فيها تماماً ميله إلى المذهب الطبيعى ، ويقدم رواية رومانسية مسرفة فى العواطف والأحاسيس الجامحة . ومع ذلك كانت من أنجح رواياته تجارياً وجماهيرياً . من المعروف أنه كتبها لحاجته الملحة إلى المال فى ذلك الوقت : أى أنه وقع ضحية

الحتمية الاقتصادية التى طاردت بعض شخصياته والتى اعترف بها كضغط يقع على كاهل كثير من الروائيين وذلك فى مقالته «مسئوليات الروائى» التى نشرت عام ١٩٠٣ بعد وفاته ، لكن هذا لا يقلل من القيمة الفنية والفكرية لرواياته ، فقد كان أول من مهد الطريق للاتجاهات الكثيرة التى عرفتها الرواية الأمريكية مع مطلع القرن العشرين . بالإضافة إلى هذا فإن رواياته مازالت مثيرة لاهتمام القارئ العادى حتى الآن بحيث يمكن قراءتها واستيعابها وتذوقها ، لأنها لا ترتبط بواقع اجتماعى مؤقت ، بل تخترق هذه المظاهر ؛ لكى تصل إلى القوانين الثابتة التى تتحكم فى النفس البشرية .

يبدو أن نوريس كان مهتماً بالشكل الفنى الذى ابتدعه زولا فى رواياته أكثر من اهتمامه بالمضمون الطبيعى الفلسفى الذى احتوته . كان روائياً ناجحاً أكثر منه فيلسوفاً ناضجاً ؛ لذلك كانت نظرته إلى الكون والواقع تختلف من رواية إلى أخرى ، بل من شخصية إلى أخرى . وهذا لا يعيب الروائى ؛ لأن موضوعية العمل الأدبى تفرض عليه ألا يفرض اتجاهه الفكرى على كل موقف أو شخصية ؛ فهذا يمكن أن يجعل من رواياته نسخاً مكررة نفسها للأفكار ، ولكن ظن بعض النقاد أن نوريس قد خانه التوفيق عندما لم يلتزم بالحتمية الاقتصادية التى استمدها من زولا ؛ فالقضية ليست التزام نوريس بمنهج زولا الفكرى والفنى ، لكنها تكمن فى المدى الذى بلغه نوريس فى إنتاج روايات ناضجة يمكن أن تصمد لإختبار الزمن . ومن الواضح أن نوريس نجح إلى حد ما فى هذا المجال ؛ فقد التزم بالجدية الفكرية التى تحترم عقل القارئ . وكان من الممكن أن يكتب روايات حافلة بالمغامرات تجذب القارىء وتجذب معها المال والثروة . فلا شك أنه عرف مغامرات كثيرة عندما ذهب لمتابعة أنباء حرب البوير ، ووقوعه فى أسر البوير الذين طردوه عائداً إلى بلاده . وأيضاً عندما شهد بنفسه الصراع الأمريكى الأسبانى فى كوبا ، لكنه لم يجد فى كل هذا ما يحرك الفكر الناضج عند القارئ ؛ لذلك عمل قدر طاقته ؛ لكى يجعل رواياته أضواء حادة وفاحصة للعلاقة الحرجة بين الإنسان والمجتمع ، وهى علاقة ستستمر طالما وُجِدَ الإنسان ، وطالما وُجد المجتمع ؛ من هنا كان الاحترام الذى تحظى به روايات فرانك نوريس من المثقفين ومتذوقى الأدب سواء فى داخل أمريكا أو خارجها .

102 Bret Harte

١٠٢ بريت هارت

(١٨٣٦ - ١٩٠٢)

بريت هارت أديب أمريكى مارس كتابة القصة القصيرة ، والرواية ، والشعر ، والمسرحية بأسلوب متميز بالسخرية ومحاكاة الأعمال الأدبية المعروفة من زاوية فكاهية تبدو فى نظر القارئ فى ضوء جديد ! وعلى الرغم من ارتباط السخرية والفكاهة بالتفكير العقلى الهادىء فإن بعض أعمال بريت هارت اتسمت بالرومانسية المتطرفة ، والميلودراما الثقيلة . لم يخفف من وطأة هذه العناصر سوى قدرته على المحاكاة والتقليد الساخر بالإضافة إلى دقته فى الوصف الواقعى التفصيلى الذى يصل فى بعض الأحيان إلى مستوى تشارلز ديكنز . لعل أهم إنجاز له يكمن فى أنه استطاع بلورة روح الفكاهة الأمريكية المحلية من خلال أعماله التى حاكى فيها كتّاباً أمريكيين وأوربيين على حد سواء . ويبدو أنه استفاد عملياً فى هذا المجال من صداقته الحميمة لمارك توين ، لكنه لم يرتفع إلى مستواه ؛ لأنه لم ينظر إلى الأدب كرسالة ، وإنما اعتبره وسيلة لكسب العيش . لذلك اتهمه النقاد من أمثال برنارد دى فوتو بأنه كان مهرجاً فى سيرك الأدب ، يخرج من جيوبه « حواديت » لا تسر سوى قراء التسلية العابرة . أى قراء الدرجة الثانية . من هنا كان تأثيره ضخماً للغاية على كتاب السينما الأمريكية الذين لا يهتمون بالفكر الجاد بقدر ما يهتمون بالفكاهة والإثارة وغيرهما من إغراءات السينما التجارية .

ولد بريت هارت بمدينة ألبانى بولاية نيويورك ، لم يكمل تعليمه ، فهجر المدرسة مبكراً ، لكنه لم يتوقف عن القراءة والإطلاع . وعندما اتسعت ثقافته ، وعمقت نظرته نشر أول قصيدة له عام ١٨٤٧ . فى عام ١٨٥٤ انتقل إلى سان فرانسيسكو واشتغل بعدة حرف ، لكنه قرر أخيراً العمل فى الصحافة عندما بدأ ينشر كتاباته فى مجلة « العهد الذهبى » فى عام ١٨٥٧ . بدأ يشق طريقه فى الأدب بكتابة لقطات فكاهية ؛ كما جذب الانتباه إلى أشعاره التى ترددت بين الدعابة المرحة والجدية الصارمة . وأخيراً اشتهر على المستوى العالمى بفضل قصصه القصيرة التى نجحت فى تكوين جمهور عريض لها فى أمريكا وأوربا . رأس تحرير عدة صحف ومجلات زادت

من شعبيته ، ومكنته من إعادة طبع قصصه القصيرة فى كتب مستقلة كما فعل فى مجموعة «السفينة المفقودة وقصص أخرى» ١٨٦٧ .

وفى عام ١٨٦٧ نشر «الروايات المكثفة» التى اشتهر بها والتى كشفت عن قدرته فى مجال السخرية والنقد من خلال محاكاة أعمال معاصريه . تنقسم فصول هذا الكتاب ثلاث مجموعات الأولى : أربع عشرة «رواية مكثفة» والثانية : اثنتا عشرة «لقطة مدنية» والثالثة : سبع «أساطير وحواديت» ومن الخطأ أن نظن أن الكتاب كله عبارة عن محاكاة فكاهية أو تقليد ساخر وإن كانت بعض الأجزاء ينطبق عليها هذا الوصف ، لكن هناك محاولات جادة وموفقة من هارت لإيجاد أسلوب أدبى يحمل طابعه الخاص الذى يتسم بالأصالة والنضج ، وهذا ينطبق على محاكاته لديكنز فى قصته «الرجل الذى تقمصته الأرواح» والتى أثارت إعجاب النقاد . فالمسألة ليست مجرد محاكاة لإثارة الضحك والدعابة ، لكنها فهم عميق ، وتذوق شامل لأعمال كل الكتّاب الذين تناولهم بالمحاكاة ، ثم إفراز هذا الإستيعاب الثاقب فى تقليد يحمل فى طياته النقد والتقييم والتحليل . لم تقتصر عملية المحاكاة على هذه المهمة فقط ؛ بل تعدتها إلى استفادة هارت من أساليب هؤلاء الرواد مما صبغ أسلوبه بالنضج والخصب ، لذلك يعتبر بعض النقاد أن هارت تخرج عملياً فى مدرسة ديكنز وأمثاله ؛ فقد كان هارت قادراً على تشرب أساليبهم ، واكتشاف حيلهم ، وهضم أدواتهم الفنية ؛ ثم إعادة إفراز هذه الخصائص الرئيسية بطريقة مكثفة للغاية . طبّق هذا على هوثورن وفيكتور هوجو وإيرفنج وغيرهم من معاصريه . ومن الواضح أن العصارة الفنية المكثفة التى أنتجها أثرت تأثيراً عميقاً على تطور فن القصة القصيرة فى الأدب الأمريكى بصفة عامة .

استمرت مجلة «أوفرلاند الشهرية» فى نشر اللقطات الحية التى استمدها هارت من حياته فى سان فرانسيسكو مثل «طفل المعسكر الصاخب» ١٨٦٨ ، وهى قصة مسرفة فى العواطف وتكشف عن القلوب الرحيمة التى تسكن قلوب عمال المناجم الذين عملوا أيام البحث عن الذهب . ركز هارت الأضواء على الجانب الآخر غير التقليدى فى شخصياتهم بعد أن أغرم الكتاب بإظهارهم بمظهر الخشونة والصرامة والقسوة والصلابة . . كانت شيروكى سال عاهرة تتردد من حين لآخر على معسكر عمال المنجم ، نتج عن هذا أن أنجبت طفلاً لكنها ماتت فى أثناء الولادة . فلم يكن من العمال إلا أن تبنوا الطفل وأسموه «توماس لك» لكنه لم يجلب لهم الحظ كما أسموه . بل انهار المنجم كله فى فيضان فى السنة التالية . ومات أحد العمال وهو يحمل الطفل بين ذراعيه . نجحت القصة نجاحاً باهراً ، وكانت نموذجاً مبكراً للقصص الأمريكى الذى يحمل اللون والدعابة المحلية .

فى عام ١٨٧٠ نشر هارت قصيدته السردية الفكاهية «لغة الصراحة» التى تحكى عن عاملين من عمال المناجم الذين يلعبون الورق مع رجل صينى يدعى آه سين . كانت نظرتهما إليه أنه ساذج غر أحمق ويمكن خداعه بسهولة ، يظلان على هذا الإعتقاد حتى يكتشفا أنه يخفى ورقة أو ورقتين فى كمه تكفيان لكسب كل النقود التى على المائدة . يقال إن الشاعر الإنجليزى كبلنج قد تأثر بهذه القصيدة فى مطلع حياته وخاصة أن الأوزان التى استمدها هارت من الشاعر الإنجليزى سوينبيرن قد منحتها كثيراً من القوة والسلاسة. دفع نجاح

القصيدة هارت إلى تحويلها إلى مسرحية بالإشتراك مع مارك توين ، وعرضت بالفعل عام ١٨٧٧ لمدة خمسة أسابيع ، لكن نجاحها كان هزيلاً كمسرحية على الرغم من اشتراك مارك توين فى إعدادها عن قصيدة ناجحة ، فالمسرح له خصائص معينة لابد من توافرها .

لم تستمر الدفعة القوية التى بدأ بها هارت : فعندما انتقل إلى مدينة بوسطن نشر قصصاً للاستهلاك الصحفى وفاء للعقد الذى وقعه مع مجلة « الأطلنطى الشهرية » وحصل به على مبلغ عشرة آلاف دولار . كانت النتيجة أن سئم أصحاب المجلة العاطفة المسرفة الساذجة التى صبغت إنتاجه القصصى بعد ذلك ولم يجددوا العقد معه ؛ مما أدخل هارت فى متاعب مالية حاول الخروج منها بالقيام بجولة محاضرات وكتابة رواية « جابربيل كونورى » ١٨٧٦ ولكن دون جدوى ، بل جاء إنتاجه لمسرحية « آه سين » ١٨٧٧ مخيباً للآمال أيضاً ؛ ذلك على الرغم من أن رواية « جابربيل كونورى » كانت لا بأس بها ، وخاصة أنها تحتشد بالصور الحية النابضة لحياة عمال المناجم فى بدايات عصر البحث عن الذهب . وهى تعد أطول رواية كتبها هارت ، لكن يبدو أنه كرر نفسه عندما عاد إلى المضمون الذى عالجه نفسه بحذافيره من قبل فى قصيدة « لغةالصراحة » التى حولها إلى مسرحية « آه سين » ، فلم يخرج عن نطاق الحياة الصعبة التى يعيشها عمال المناجم ، والتى يهربون منها فى المقامرة ولعب الورق .

وجد هارت أن الأدب لم يعد يدر عليه الدخل الذى يحفظ له الحياة الكريمة ، فالتحق بالسلك الدبلوماسى قنصلاً فى كل من كريفيلد وألمانيا وجلاسجو . فى إنجلترا عاش فى ضواحى لندن وأصبح من الشخصيات المفضلة فى الأوساط الأدبية . استقامت حياته الاقتصادية مرة أخرى فعاد إلى إلقاء المحاضرات وكتب عدة مجموعات من القصص القصيرة ، وعدة مسرحيات وسلسلة من « الروايات المكثفة » ١٩٠٢ ، لكنه لم يبتكر جديداً ؛ فقد عاد إلى تكرار الأساليب التى بدأ بها انطلاقته الأولى . اشتهر بأنه النسخة الأمريكية من ديكنز ، وخاصة فى استخدامه للميلودراما ، والعاطفة المسرفة ، والجهامة ، والبؤس ، وأوجه الغرابة والشذوذ– كل ذلك من خلال صور حية نابضة ، ومواقف متتابعة من الوصف الدقيق ، لكنها صور ومواقف لا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بضرورات البناء الدرامى العام للعمل الروائى .

لكن بصرف النظر عن تأثره بديكنز فقد كان يملك موهبة فذة فى التقليد الساخر والمحاكاة الكوميدية سواء فى رواياته أو قصائده . . استطاع أن يجسد روح الدعابة المحلية فى أمريكا من خلال تصويره لغرف الحانات والبارات ، ومحال البيع وغيرها من مظاهر الحياة اليومية فى أمريكا فى ذلك العصر . يعتقد النقاد أن هارت نجح فى خلق العالم الروائى والشعرى الخاص به . وعلى الرغم من أنه لم يكن عالماً تقليدياً فإنه كان حقيقياً وواقعياً بمعنى الكلمة ؛ مما يتعارض هو والحكم الذى أطلقه مارك توين على اللهجة التى تحدثت بها شخصيات هارت وقال : إنها لهجة لم يستخدمها أحد فى السماء أو على الأرض إلى أن جاء هارت ليخترعها . وربما كانت العيوب الأساس فى أدب هارت أنه كرر نفسه إلى درجة الملل ، واعتمد على عنصر الصدمة مما خلخل بناء رواياته وقصصه ، وأسرف فى تصوير العواطف الجياشة فى محاولة مفتعلة للتأثير على القراء وشدهم إليه ، لكن هذا لا ينفى– على حد قول الروائى المؤرخ الأمريكى هنرى أدامز– أن هارت وويتمان كانا أول من استخدم

الجنس كقوة مؤثرة فى سلوك الفرد ، وليس كمجرد عاطفة مسرفة فى السذاجة ! وأيضاً كان هارت أول من صوّر حياة الأقليات المطحونة فى المجتمع الأمريكى ؛ كما كان هارت أول رئيس لجمعية أدبية أنشأها فى سان فرانسيسكو ، وكان مارك توين ضمن أعضائها ، وهذا يدل على أن معظم أخطاء هارت الفنية ترجع إلى ريادته فى اكتشاف بقاع جديدة على خريطة الأدب الأمريكى .

103 Dashiell Hammett

١٠٣ داشييل هاميت

(١٨٩٤ - ١٩٦١)

داشييل هاميت من أنضج كتاب الرواية البوليسية فى الأدب الأمريكى ؛ فهو لا يقتصر فى كتابتها على مجرد الحبكة المثيرة التى تشد القارئ الى أحداث الرواية حتى نهايتها ، بل يتخذ من هذه الحبكة أداة لتجسيد نظرته تجاه المجتمع المعاصر ؛ فالمسألة ليست مجرد حل لغز المجرم المجهول ، لكنها تجسيد للمجتمع من خلال عالم الإجرام ، لذلك عرفت الرواية التى كتبها داشييل هاميت بأنها الرواية الجادة العنيفة التى تضع كل أمراض المجتمع تحت أضواء فاضحة وباردة حتى يبدو كل شىء على حقيقته . يتميز أسلوب هذه الرواية بالواقعية والحوار المكثف الذكى الذى قد يستخدم اللغة الدارجة والسوقية ، والخلفية الوصفية الزاخرة بالقسوة والعنف والدماء المهدرة . وشخصية المجرم فى روايات هاميت ليست نتيجة لعنصر الشر الكامن فى النفس البشرية . بقدر ما هى النتاج الطبيعى لظروف الفقر والمرض والبؤس وغيره من ملامح المجتمع التى لابد أن تؤدى الى العنف والقسوة والإجرام . رفض هاميت بذلك التقاليد التى أرساها آرثر كونان دويل للرواية البوليسية ، وشاركه فى هذا الرفض إيرنست هيمنجواى وجون دوس باسوس ؛ فالجريمة لا تنفصل عن المجتمع ، ولابد أن تفهم وتدرس من خلاله .

ولد داشييل هاميت بمقاطعة سانت مارى بولاية ميريلاند ، تلقى تعليمه فى معهد التكنولوجيا بمدينة بالتيمور ، التحق بعدة وظائف تافهة إلى أن اشتغل مخبرا سريا . وبعد أن أنهى خدمته العسكرية فى أثناء الحرب العالمية الأولى . بدأ ممارسة كتابة الرواية البوليسية ، لكن بأسلوب أكثر نضجا من الأسلوب الذى كان سائدا قبله . فقد آمن بأنه لابد أن يحتوى هذا النوع من الرواية على فكر سياسى واجتماعى واقتصادى ، وألا يقتصر هيكلها على حل الألغاز وفك الطلاسم ، فرسالة الأدب أكثر جدية من مجرد التسلية . من أشهر أعماله « الحصاد الأحمر » ١٩٢٩ ، و« اللعنة » ١٩٢٩ ، و« عقاب مالطة » ١٩٣٠ الذى قدم فيه مخبره السرى المشهور سام سبيد ، ثم « مفتاح من زجاج » ١٩٣١ ، و« الرجل النحيف » ١٩٣٢ ، و« مغامرات سام سبيد » ١٩٤٤ ،

و « قتلة هاميت » ١٩٤٦ ، و « السيامى الزاحف وقصص أخرى » ١٩٥٠ .

ونظرا للجدية الفكرية التى تميزت بها قصص هاميت التى كشفت حقائق المجتمع المعاصر بلا موارية فقد اتهم بالميول اليسارية ومنعت كتبه تماما من المكتبات عندما بلغت المكارثية قمتها عام ١٩٥٣ . لعل من أهم قصصه التى تبرز هذه الجدية قصة « مفتاح من زجاج » وقصة «الرجل النحيف». فى القصة الأولى تتورط عصابة لتهريب الخمور أيام تحريمها فى قتل ابن مسئول عام . فيعين تد بومونت مخبرا سريا خاصا ، وينجح فى الكشف عن القتلة ، لكن الأمور تتطور فيقع فى غرام ابنة المسئول التى تحبه بدورها برغم أنف أبيها ، وترحل معه بالفعل . من خلال هذه القصة يكشف هاميت عن الفساد السياسى الذى يسيطر على المسئولين فى الأجهزة الحكومية ، ويؤكد بذلك أن المجرمين نوعان : نوع صريح يظل المجتمع يطارده حتى يلقى عقابه ، ونوع خبيث مستتر يظل يجثم على كاهل المجتمع حتى يمتص آخر نقطة من دمه . هذا النوع الأخير غالبا ما يتمتع بالسلطة والنفوذ الذى يساعده على الاستمرار وعلى المزيد من الاستغلال .

فى رواية « الرجل النحيف » يستغل هاميت جيدا خبرته التى اكتسبها من السنوات التى عمل فيها مخبرا سريا ، نجد نيك تشارلز المخبر السرى السابق يحل لغز جريمة قتل باكتشاف أن الرجل النحيف المشتبه فى أنه القاتل – كان القاتل الحقيقى قد قام بذبحه منذ عدة أشهر . وفق هاميت فى تقديم بطل صلب وصامد يمثل نمطا فريدا من رجال المباحث مما جعل جيل الروائيين الذى أتى بعد هاميت يقلده ، وخاصة أن روح الدعابة الذكية التى أدخلها – كانت أول عنصر من نوعه فى الرواية البوليسية .

امتاز أسلوب هاميت فى السرد الروائى بالتركيز والكثافة والإيجاز لدرجة أنه كثيرا ما قورن بهيمنجواى ، لكن بدون العواطف الجياشة التى أغرم بالتعبير عنها . كان إيمان هاميت أن الرواية البوليسية من أفضل الأشكال الأدبية التى تعرى حقيقة الحياة فى المدينة الحديثة التى تفرز الجريمة ثم تلقى تبعتها على المجرم ! لذلك كانت روايته الطويلة الأولى « الحصاد الأحمر » بمثابة صدمة لجمهور الرواية البوليسية التقليدية التى تقدم المجرم الشرير كما لو كان نبتا شيطانيا ليس له علاقة بالمجتمع ! أدى هذا المفهوم الجديد للجريمة إلى الانتقال بشخصية المخبر السرى من النمط التقليدى المسطح إلى الإنسان ذى الأبعاد المتعددة . تجلى هذا فى شخصية سام سبيد الذى يجمع بين القسوة والعنف وبين الإخلاص والتضحية لدرجة أنه يبدو فى معظم أجزاء الرواية ساذجا يصل إلى درجة البلاهة والاستعداد للانضمام إلى أفراد العصابة فى مطاردتهم لضحيتهم المحملة بالمجوهرات . وأيضا لأخذ نصيبه من المسروقات . لكنه فى النهاية يفاجئ الجميع وهو يقوم بتسليم المرأة القاتلة إلى الشرطة برغم أنها المرأة التى أحبها والتى أسلمت له نفسها . نجحت شخصية سام سبيد لدرجة أنها فرضت ظلها على كل شخصيات المخبرين السريين التى قابلناها فى الروايات التى حذت حذو داشييل هاميت ، على الرغم من أنها لم تظهر إلا فى رواية « عقاب مالطة » وفى قصتين قصيرتين فقط لهاميت . وهذا يدل على أنه كان رائدا فى مجاله ، واستطاع أن ينتقل بالرواية البوليسية من مجال التسلية الخفيفة إلى مستوى الفكر الجاد ؛ بذلك خلق لها جمهورا من المثقفين الذين كثيرا ما ترفعوا عنها ، لكنه لم يواصل المسيرة عندما أذعن لإغراءات هوليود التى استغلت نجاحه ، فأخرجت معظم رواياته ؛ مما جعله يحترف الكتابة للسينما نهائيا حتى آخر عمره .

104 William Dean Howells ١٠٤ وليام دين هاولز

(١٨٣٧ - ١٩٢٠)

وليام دين هاولز أديب أمريكى مارس كتابة الرواية ، والقصة ، والمسرحية ، والشعر ، والنقد ، وأدب الرحلات والخواطر ، والانطباعات على نطاق واسع . كان إنتاجه غزيرا ؛ إذ كتب خمسا وثلاثين رواية ، والعدد نفسه من المسرحيات ، وأربعة دواوين من الشعر ، وستة كتب فى النقد ودراسة الأعمال الأدبية المعاصرة ، وأربعة وثلاثين مجلدا فى مختلف أنواع المعرفة ! لكن الكم عنده يزيد كثيرا عن قيمة الكيف ؛ فعلى الرغم من أن صيته كان ذائعا فى أيامه فإنه سرعان ما انحسر الاهتمام به وخاصة بعدأن هاجمه الجيل التالى من الأدباء الأمريكيين والذى تزعمه ثيودور درايزر ، وهـ . ل . منكن . وسنكليرلويس ؛ فقد قالوا : إن أدب هاولز لم يكن يحتوى على الفكر الناضج الذى يضيف كثيرا إلى تقاليد الأدب الأمريكى ، بل كان إنتاجه من ذلك النوع الذى يكتب لتزجية وقت الفراغ ! لكن هذا الهجوم العنيف لا يقلل من شأن هاولز ودوره الريادى ، وخاصة فى مجال الرواية الواقعية التى تأثر فيها بكل من تولستوى وزولا وإبسن ، بل إن أثره يبدو على بعض روايات درايزر الذى هاجمه بعنف. صحيح أن قيمة هاولز الفنية لا تصل إلى مستوى الرواد الآخرين المعاصرين له من أمثال مارك توين ، وإدجار آلان بو ، وولت ويتمان ، وهنرى جيمس إلا أننا لا يمكن أن ننكر قيمته التاريخية وخاصة أنه فتح صفحات مجلة « الأطلنطى » لكل التيارات الأدبية المتعددة عندما رأس تحريرها عام ١٨٧١ ، وشجع هنرى جيمس ، وستيفن كرين ، وفرانك نوريس على الاستمرار فى الكتابة وتطوير فنهم .

ولد وليام دين هاولز فى مارتن فيرى بولاية أوهايو ابنا لصحفى وكاتب رحلات . وترعرع هاولز فى مدن أهايو المتعددة ، ولم ينتظم فى دراسته الثانوية . فى الخامسة عشرة من عمره بدأ فى كتابة الشعروالقصة والمقالات التى نجح فى نشرها فى مجلات أوهايو وصحفها . كانت هذه المرحلة مضمونا لكتابيه « مدينة صبى » ١٨٩٠

و « سنوات شبابى » ١٩١٦ اللذين حلل فيهما تجاربه وخبراته الأولى فى عالم الأدب والصحافة . وعندما بلغ الثالثة والعشرين نشر كتابين فى عام واحد (١٨٦٠) الأول : « أشعار صديقين » والآخر عن كيفية وصول لنكولن إلى البيت الأبيض . وكانت شهرته قد بدأت فى الانتشار بفضل قصائده التى نشرها تباعا فى مجلة « الأطلنطى الشهرية » . فى العام نفسه (١٨٦٠) زار بوسطن للالتقاء بأدبائها من أمثال لوبل وهولمز وفيلدز ، ورحب به الجميع هناك على أساس أنه ممثل الجيل الجديد من الأدباء .

يبدو أن كتابه الذى حلل فيه فترة رياسة ابراهام لنكولن للولايات المتحدة والخطوات التمهيدية فى الانتخابات التى أدت به إلى البيت الأبيض ، هذا الكتاب قد لاقى قبولا فى الدوائر السياسية فى ذلك الوقت ؛ مما أدى إلى تعيين هاولز قنصلا أمريكيا فى مدينة البندقية التى قضى فيها سنوات الحرب الأهلية الأمريكية ، وكان لها الفضل الأكبر عليه فى التعرف على المجتمع الأوربى بكل حضارته وثقافته . نشر فى ذلك الوقت سلسلة مقالات أرسلها إلى إحدى مجلات بوسطن ، صور فيها انطباعاته عن حياته فى البندقية ونشرت هذه المقالات فى كتاب عام ١٨٦٦ ، بعنوان « الحياة فى البندقية » . وقد نجح الكتاب نجاحا باهرا ، وأكسبه احترام الدوائر الثقافية والأدبية فى أمريكا .

زادت شهرته وشعبيته برياسته لتحرير مجلة « الأطلنطى الشهرية » عام ١٨٧١ ، وانضم إلى مجموعة أدباء نيو إنجلاند الذين نشر بعض أعمالهم فى مجلته ، مثل إيمرسون ولويل ولونجفيلو ، لكنه لم يقتصر على المشاهير ، بل شجع الأدباء الجدد من أمثال هنرى جيمس ومارك توين ، والكتاب الملونين فى وقت كانت فيه التفرقة العنصرية على أشدها ! من تحليله لأعمال جيمس وتوين استطاع أن يصل إلى نظريته فى الرواية الواقعية ، وهى النظرية التى شرحها فى مقالاته وعروضه للأعمال المختلفة ، وطبقها فى رواياته هو شخصيا : فعندما كتب أول رواية له « رحلة شهر العسل » ١٨٧٢ حدد أسلوبه الواقعى فى الرواية بقوله : « يأيتها الحياة الواقعية البائسة ، إننى أحبك برغم كل شىء . وكل أملى أن أجعل الآخرين يشاركوننى فى البهجة التى أجدها فى وجهك الأحمق الباهت » . لكن اتجاهه الواقعى لم يقتصر على التصوير الفوتوغرافى والتسجيل الحرفى ، بل طوره فى رواياته التالية إلى الرواية التى تنقد السلوك الاجتماعى وتحلله ؛ كما نجد فى رواية « نموذج حديث » ١٨٨٢ ، و « صعود سيلاس لابهام » ١٨٨٥ . وكان هاولز فى ذلك الوقت قد اعتبر من رواد الأدب الجاد فى أمريكا ، ومن أعمدة الرواية الواقعية فى العصر كله .

فى تلك الفترة انتقل هاولز من رياسة تحرير مجلة « الأطلنطى الشهرية » إلى مجلة « هاربر الشهرية » (٨٦ — ١٨٩٢) والتى ظهر فيها تأثره بتولستوى وزولا وإبسن والكاتب الاشتراكى الأمريكى لورانس جرونلاند . اتخذ هذا التأثر لونا ليبراليا محددا امتزج بواقعيته مما دفعه إلى معالجة القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى المجتمع المعاصر ؛ كما نجد فى رواية « الأقدار العشوائية الجديدة » ١٨٩٠ و « مسافر من ألتروريا » ١٨٩٤ . لكن هذا الاتجاه الثورى الملتزم بقضايا المجتمع لم يستمر طويلا ، وما تبقى منه كان الاهتمام بالإصلاح التدريجى الذى يشكل القوى التصحيحية فى المجتمع ، ويبدو أن انشغاله بقضايا المجتمع جعله يميل فى سنواته الأخيرة إلى كتابة

المقالات والدراسات أكثر من تأليف القصص والروايات . من أبرز المقالات والدراسات التى كتبها كانت « أصدقاء وزملاء الأدب » ١٩٠٠ و « صديقى مارك توين » ١٩١٠ . فيهما نلمح نظرات نقدية فاحصة من خلال أسلوب نثرى جزل سلس .

ظلت شهرة هاولز فى تصاعد وانتشار حتى انتخب عام ١٩٠٨ رئيسا للأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب ، ولم يفتر نشاطه حتى آخر سنوات عمره . ظل يكتب بحماس الشباب وبتفتح متجدد لكل تيارات العصر من فكر وفن وأدب . ولم ينظر إلى أجيال الأدباء الشبان نظرة الأستاذ المتعالية إلى التلميذ الغر ، بل شجع كل الأدباء الناشئين وفتح لهم صدره ، وكان من أكبر المتحمسين لأعمال ستيفن كرين وفرانك نوريس . كان حسه النقدى مرهفا بدليل أن كل من ساعده أثبت جدارته الفعلية . وكان من المعجبين بأشعار إميلى ديكنسون ، فقام بعرضها وتحليلها فى مجلات دار هاربر التى كانت تنشر مقالاته تباعا . وقد وضحت سعة صدره ورحابة أفقه عندما هاجمه الأدباء الشبان من أمثال درايزر ومنكن وسنكلير لويس واتهموه بالسطحية التى تجعل من الأدب مظهرا من المظاهر الاجتماعية الجوفاء ! كان هذا كفيلا بأن يجعله يتخلى عن تشجيع الأدباء الناشئين ، بل محاربتهم ، لكنه اعتبر هذا الهجوم الموجه ضده نوعا من حتمية التطور من جيل إلى جيل .

إلى هاولز يرجع الفضل فى تفتيح أذهان المثقفين الأمريكيين فى ذلك الوقت على قراءة تولستوى وإبسن وزولا . وإن كانت أعمال هاولز الأدبية تقل فى مستواها الفنى عن إنتاج هؤلاء فإنه استطاع أن يوجد الصلة العضوية بين الأدب والمجتمع ؛ فقد حرص على جعل أعماله مرآة للمجتمع المعاصر بكل سلبياته وتناقضاته ؛ كما نجد فى رواية « نموذج حديث » التى يعالج فيها العوامل التى تجعل الإنسان ينتقل من مرحلة الحب إلى الزواج إلى الطلاق على حين تصور رواية « صعود سيلاس لابهام » محاولات إحدى عائلا ت بوسطن التى اغتنت حديثا لغزو المجتمع الأرستقراطى المغلق ؛ كما تعالج رواية « الأقدار العشوائية الجديدة » قضايا المجتمع كما تتمثل فى مدينة نيويورك ، وذلك تحت تأثير نظرية تولستوى التى تقول : إن كل إنسان مسئول عن سعادة وشقاء أى إنسان آخر يشاركه فى العيش فى المجتمع نفسه .

من أفضل أعمال هاولز – غير تلك التى ذكرت – « صور من الضواحى » وهى مجموعة مقالات ١٨٧١ ، و « معرفة بالصدفة » ١٨٧٣ ، و « بلاد لم تكتشف بعد » ١٨٨٠ ، و « صيف هندى » ١٨٨٦ ؛ و « ظلال الحلم » ١٨٩٠ ، و « النقد والرواية » ١٨٩١ ، و « جوهر الرحمة » ١٨٩٢ ، و « وقفات متعددة للقلم » ١٨٩٥ وهو ديوان شعرى .

ولعل أهمية هاولز لا تعود إلى هذه الأعمال فقط بقدر ما ترجع إلى النشاط الصحفى الذى قام به على مدى خمسين عاما متصلة ، وإلى عرض الكتب ونقدها فى مختلف الصحف والمجلات ، وإلى علاقته الوثيقة والمثمرة بأعلام الأدب والفكر فى عصره ، وإلى تزعمه للاتجاه الواقعى فى الرواية ، وإلى تشجيعه الأدباء الناشئين الذين أثبتوا جدارتهم فيما بعد – كل هذا يمنح هاولز أهمية تاريخية لا يمكن أن ينكرها أحد . هذا بالإضافة إلى أن أفضل رواياته مازالت مقروءة حتى الآن ، وتعد من كلاسيكيات الرواية الأمريكية ؛ لذلك يوضح الناقد فان

وايك بروكس فى كتابه « هاولز : حياته وعالمه » **١٩٥٩** أن هاولز لم يكن مجرد أديب فرد ، بل كان يمثل عصرا بأكمله . وإن كانت أعماله الأدبية زاخرة بالعيوب والمزايا فى الوقت نفسه – فذلك يرجع إلى أنها تمثل العصر بكل سلبياته وإيجابياته . ومن السهل أن نغفر لهاولز الأخطاء الفنية التى وقع فيها ؛ لأنها لم تكن سوى الأخطاء التى يتعرض لها كل رائد فى مجاله .

١٠٥ أو . هنرى 105 O. Henry

(١٨٦٢ - ١٩١٠)

أو . هنرى هو الاسم المستعار الذى عرف به وليام سيدنى بورتر رائد القصة القصيرة فى الأدب الأمريكى بمفهومها العلمى الحديث ؛ فهى فى نظره ليست مجرد قصة فى عدة صفحات قليلة ، بل هى شكل من الأشكال الأدبية المتعارف عليها منذ أواخر القرن التاسع عشر ؛ فهى قصيرة بحكم شكلها الفنى وليس بسبب حجمها الصغير ، أما عن المضمون الذى تقدمه فيجب أن تتوافر فيه خصائص معينة أهمها أن يكون له أثر كلى نابع من بنائها العضوى ، هذا الأثر الكلى ينبع من علاقة الضرورة والحتمية التى تربط الأحداث بعضها ببعض . أى أن القصة القصيرة تصور حدثا ينمو ويتطور من نقطة إلى أخرى بحيث ينبع من بداية محددة تؤدى به إلى وسط يشتمل على تعقيد الخيوط المشكلة لنسيجها ، ثم تأتى مرحلة النهاية التى تعد النتيجة الحتمية لكل العوامل التى قدمها الكاتب فى البداية . كان أو . هنرى متأثرا فى هذا بموباسان وزولا وفلوبير وغيرهم من رواد المدرسة الواقعية الطبيعية التى انتشرت فى أوربا فى ذلك الوقت ، والتى رأت أن الحياة العادية اليومية تحمل فى طياتها من الأمور والمواقف ما يمكن أن يعكس زوايا وأضواء ودلالات زاخرة بالمعانى وجديرة بالاعتبار . لم يكن من الضرورى فى نظر أو . هنرى أن يتخيل الكاتب موقف أو شخصيات غريبة مثيرة شاذة ؛ لكى يقدم قصة ، بل يكفيه أن يصور أفرادا عاديين فى مواقف عادية ؛ كى يفسر الحياة تفسيرا سليما ، ويبلور جوهرها الحقيق .

تدل قصص أو . هنرى القصيرة على إيمانه بأن هذا الشكل الأدبى الجديد يتميز عن الرواية الطويلة بأنه يكتشف اللحظات العابرة فى الحياة والتى قد تبدو فى نظر الرجل العادى لا قيمة لها بالرغم من أنها تحوى من المعانى قدراً كبيراً ؛ فالقصص القصيرة تجسد مثل هذه اللحظات وتستشف معانيها ، يلائم شكلها الأدبى روح العصر التى تعتقد أن الحياة تتكون من لحظات منفصلة ؛ لذلك يصور كاتب القصة القصيرة حدثا معينا ، ولا

يهتم بما قبله أو ما بعده . ينطبق هذا المنهج على معظم قصص أو . هنرى التى اشتهر بها ، وجعلت منه رائدا للقصة القصيرة الأمريكية بحيث مهد الطريق لمن جاء بعده من أمثال هيمنجواى وفوكنر وستاينبك وغيرهم . وعلى الرغم من أنه حاول كتابة الشعر والمسرحية فإن مكانته فى الأدب الأمريكى ستظل راسخة بفضل قصصه القصيرة التى صور فيها الطبقات المطحونة فى عذوبة تستخرج من حياتها أروع اللحظات التى تبلور الحياة على حقيقتها بعيدا عن الضغوط الطارئة التى قد تطمس معالمها الأصيلة .

ولد أو . هنرى بمدينة جرينزبورو بولاية كارولينا الشمالية حيث عمل فى شبابه المبكر فى مخزن للأدوية يمتلكه عمه ، ثم انتقل إلى تكساس حيث عمل موظفا كتابيا عشر سنوات ، فكان يُعد صيغ بيع الأراضى وشرائها لإحدى مؤسسات الولاية . بعد ذلك انتهى به المطاف إلى العمل بأحد المصارف . كان فى تلك الفترة ينشر صورا فنية ولقطات واقعية فى صحف تكساس وميشيجان ؛ كما نجح فى إصدار مجلة بنفسه اسمها « الحجر المتدحرج » لكن الأمور لم تسر على ما يرام حين اتهم باختلاس بعض المبالغ من المصرف الذى يعمل به ، لم تحتمل أعصابه الموقف ففر إلى أمريكا الوسطى هربا من المحاكمة ، لكن زوجته مرضت وأوشكت أن تموت مما اضطره إلى العودة إلى الولايات المتحدة ، وحضور وفاتها . كان اليأس قد بلغ منه كل مبلغ ، فسلم نفسه للسلطات التى حاكمته ، وحكمت عليه بالسجن خمس سنوات يقضيها فى سجن العقوبات الفيدرالى فى كولمبس بأوهايو ، لكن أفرج عنه بعد ثلاث سنوات لحسن السير والسلوك . ولا أحد يعرف بالضبط الحقيقة وراء اتهامه بالاختلاس حتى الآن ؛ لأن الأدلة لم تكن دامغة . ويبدو أنه ضحى بنفسه لكى يحمى شخصا آخر من الوقوع فى هذه الفضيحة ؛ فلم تكن شخصيته من النوع الذى يمكن أن يتورط فى مثل هذه الجرائم ، بل كانت من العذوبة والرقة بحيث يمكن أن تحتوى العالم كله بين جوانحها . والدليل على ذلك أن المسئولين فى السجن عاملوه معاملة إنسانية من الطراز الأول ، وأشرف على صيدلية السجن بحكم عمله السابق فى مخزن أدوية عمه . لم يخرج من السجن ناقما على الحياة وراغبا فى الانتقام من المجتمع ، بل زاول حياته الأدبية بلا عقد أو رواسب ! وتبلورت الصور العذبة والمواقف الرقيقة فى قصصه القصيرة .

ولكى يعول ابنته الصغيرة لم تمنعه حياته وراء الأسوار من مزاولة الكتابة : فكتب قصصه التى وقعها لأول مرة باسم « أو . هنرى » ونشرتها مجلة « ماكلور » عام ١٨٩٩ . ولا أحد يعرف بالتحديد السر فى إطلاق هذا الاسم المستعار على نفسه ، ولكن يبدو أنه استخدمه لكى يتفادى أسئلة الآخرين حول موضوع سجنه عندما يعرفون أنه وليام سيدنى بورتر . كما يبدو أنه أعجب بالإسم فى أثناء عمله بالصيدلية عندما وقعت عيناه على موسوعة الأدوية وبها اسم عالم الصيدلة الفرنسى الشهير إتيان - أوسيان هنرى الذى اختصر إلى أو . هنرى . لم تكن حياته العملية فى تكساس أو هروبه إلى أمريكا الوسطى ، أو وجوده وراء الأسوار - بمثابة عقبات فى حياته الأدبية ، بل على العكس من هذا ؛ فقد استمد معظم الأحداث والشخصيات من الأنماط التى قابلها فى تكساس أو أمريكا الوسطى على حين استمع فى السجن إلى كثير من القصص (الحواديت) التى كانت بمثابة المادة الخام لأعماله الأخيرة بصفة خاصة : من هذه الحكايات على سبيل المثال حكاية جيمى كونورز اللص

الذى أصبح بطلا لقصة « عودة الأمور إلى مجاريها » وبول أرمسترونج الذى دارت حوله قصة « إلياس جيمى فالنتين » ١٩٠٩ .

كانت القصص التى كتبها فى السجن قد تركت انطباعا بامتيازها ودقتها لدى الناشرين ، وعندما أفرج عنه كان طريق النشر ممهدا له ، وفتحت له نيويورك أحضانها ، واعترف به النقاد أعظم كاتب قصة قصيرة أمريكى . وعلى الرغم من أنه استمد معظم مضامينه من الحياة فى الجنوب الغربى الأمريكى فإن قصصه لاقت رواجا كبيرا فى نيويورك التى وجد فيها الفرصة لكى يكتب لونا جديدا من القصص القصيرة على طراز ألف ليلة وليلة أسماها «بغداد ذات مترو الأنفاق » لكنها لم تكن مجرد قصص خيالية ، بل كانت زاخرة بالإسقاطات الواقعية على الحياة المعاصرة .

عرف أو . هنرى بمقدرته على البناء المحكم لقصصه مع ابتكاره المستمر لأفكار وأشكال لم تخطر على بال كاتب من قبله . كان مغرما بعنصر المفاجأة فى نهاية قصصه ، لكنه لم يكن عنصراً دخيلا على الحبكة القصصية ، بل كان نتيجة حتمية لما سبقه من أحداث وإن لم يتوقعها القارئ . يحدد الناقد الفونسو سميث فى كتابه عن أو . هنرى (١٩١٦) أربع مراحل تمر بها القصة عنده حتى تخرج إلى حيز الوجود : المرحلة الأولى تتمثل فى البداية المثيرة لحب استطلاع القارئ ، على حين ترتبط المرحلة الثانية بتخمين القارئ وتوقعاته فيما يتصل بخط سير الأحداث ، لكن المرحلة الثالثة توضح له خطأ تنبئه ، ثم تأتى المرحلة الرابعة بالمفاجأة الكاملة فى النهاية التى لم تخطر على باله . وعلى الرغم من السهولة السلسة التى تميزت بها قصص أو . هنرى ، فإنها كانت من السهل الممتنع . ومع ذلك لم يتقبل بعض النقاد هذه السهولة المتدفقة ، واعتبروها نوعا من السطحية أو السذاجة ، لكن لم يهتم أو . هنرى كثيرا بهذه الآراء ؛ لأن العلاقة الوثيقة التى أنشأها بينه وبين القراء كانت أقوى من أن تؤثر فيها آراء النقاد .

كانت حياته فى نيويورك خصبة بحيث أمدته بمادة خصبة من المواقف واللمحات والشخصيات التى ضمنها مئات القصص القصيرة التى كتبها فى السنوات الخمس الأخيرة من عمره ، وقد أثبتت هذه القصص قدرتها على الاستمرار والانتشار حتى بعد وفاته بسبب النظرة الإنسانية العميقة التى تحويها ، وروح الدعابة العذبة ، والعاطفة الرقيقة تجاه الطبقات المطحونة ، والتهكم الرقيق الذى لا يمس ولا يجرح . كانت مجموعات القصص القصيرة التى نشرت فى حياته كالآتى : «الملايين الأربعة ١٩٠٦ ، و«المصباح المزركش» ١٩٠٧ ، و«قلب الغرب» ١٩٠٧ ، و«صوت المدينة» ١٩٠٨ ، و«الانتهازى اللطيف» ١٩٠٨ ، و«سبل القدر» ١٩٠٩ ، و« اختيارات » ١٩٠٩ ثم نشرت بعد موته مجموعات أخرى من القصص القصيرة مثل « دعنى أجس نبضك » ١٩١٠ ، و«الأحجار المتدحرجة» ١٩١٢ ، و«مشردون وضائعون» ١٩١٧ ، و«شعر وقصص قصيرة» ١٩٢٠ . فى عام ١٩٥٣ نشرت أعماله كاملة فى مجلدين ، وقد تأكدت مكانة أو . هنرى الفنية بعد موته عندما أنشئت عام ١٩١٨ سلسلة جوائز عرفت بجوائز أو . هنرى التذكارية يُمنحها كل عام كتّاب أفضل القصص القصيرة التى تنشر فى مجلد مستقل بها كدليل على جودتها الفنية وأصالتها الفكرية

للتدليل على أسلوبه الفنى واتجاهه الفكرى يمكن أن نستشهد بقصة من مجموعته القصصية المعروفة

باسم « الملايين الأربعة » . وهذا العنوان يشير إلى تعداد نيويورك فى ذلك الوقت ، ويسخر فى الوقت نفسه من الفكرة السائدة التى أكدت أن مجتمع نيويورك الحقيقى لا يزيد عن أربعمائة من السكان المتحضرين المرفهين ؛ لذلك فشخصيات قصصه المفضلة هى بائعات المحال وأبناء السبيل ، والطبقات المتواضعة التى لا تمت بصلة إلى مجتمع الأربعمائة ، فهى تشكل مجتمع الملايين الأربعة . أى نيويورك الحقيقية . أما القصة التى يمكن أن نستشهد بها من هذه المجموعة وتمثل أسلوب أو . هنرى فهى قصة »هدية المجوس » التى اشتهر بها وتعارف عليها النقاد على أنها من أفضل أعماله .

فى هذه القصة تملك البطلة مبلغا من المال يقل عن الدولارين ؛ لذلك تشعر ديلـلا (وهذا هو اسمها) باليأس والإحباط لعجزها عن شراء هدية عيد الميلاد لزوجها جيمس . كانت الممتلكات الثمينة التى فى حيازتها الفعلية لا تخرج عن ساعة زوجها الذهبية ، وشعرها الناعم الطويل الذى كانت ترسله أحيانا إلى ما تحت الركبة ! وما كان منها إلا أن قصته وباعته بمبلغ عشرين دولارا ، واشترت به سلسلة من البلاتين لساعة جيمس . وعندما عاد زوجها فى ليلة عيد الميلاد كان مشغولا بعلبة أخرجها من جيبه لدرجة أنه لم يلحظ شعر زوجته المقصوص حديثا . فى داخل العلبة وجدت ديلـلا طاقما من الأمشاط وحلى الشعر التى تستخدمها السيدات فى تزيين رءوسهن . كانت ديلـلا قـد عبرّت من قبل لجيمس عن رغبتها الملحة فى الحصول على مثل هذا الطاقم لشعرها الجميل الطويل ، لكنها حصلت عليه بعد أن أصبح شعرها لا يصلح له ! لم تهتم ديلـلا كثيرا ، بل أخرجت فى الحال السلسلة البلاتينية ؛ لكى تركبها لساعته ، لكنها فوجئت أنه باع الساعة لكى يحصل على المال اللازم لشراء طاقم شعرها !

هذا نموذج على العذوبة التى تميز قصص أو . هنرى الذى يرى أن الحياة التى يعيشها البشر العاديون بل الذين أقل من ذلك – هذه الحياة تحمل فى طياتها من اللمحات والمعانى والدلالات ما هو جدير بالتجسيد والبلورة والتحليل ؛ فالإنسانية أشمل من أن ترتبط بطبقة اجتماعية معينة ، أو بفترة زمنية مؤقتة . والفن العظيم أيضا يتخطى هذه الحدود ، ويحطم هذه القيود ؛ لكى يفسر الحياة تفسيرا موضوعيا . وقد نجح أو . هنرى فى هذا الاتجاه إلى حد كبير ، ولعل هذا هو السر فى النجاح الذى تلقاه قصصه حتى الآن سواء كانت منشورة فى كتب ، أومعروضة على شاشات السينما والتليفزيون ؛ فالسبب فى ارتباط الإنسان بالفن الأصيل أنه استطاع به أن يخرج من دائرة الفناء المطبقة عليه من كل جانب ، بذلك أدرك معنى الخلود فى أعمال من صنع يديه .

١٠٦ سيدنى هوارد

106 Sidney Howard

(١٨٩١ - ١٩٣٩)

سيدنى هوارد كاتب مسرحى يعرف جيدا كل أسرار حرفته لدرجة أن الصنعة تتغلب فى بعض الأحيان عنده على الفن ، أما عن المضمون الفكرى فى مسرحياته فيدور أساسا حول الصراعات التى تشتعل داخل الأسرة الواحدة بفعل اختلاف الميول والاتجاهات ، فهو لا ينفتح على المجتمع العريض ، بل يركز على أنماط اجتماعية معينة ذات ملامح شخصية فى الوقت نفسه ، لكن من الصعب أن نجد سمة مميزة لمسرحه نظرا لممارسته أوجه نشاط متعددة . بدأ حياته باقتباس المسرحيات الأجنبية ، ثم شارك بعض الكتاب فى تأليف المسرحيات ؛ كما قام بتأليفها بمفرده ، وأيضا قام بإعداد بعض الروايات لكى تقدم على المسرح . لم ينظر إلى المسرح على أنه خلق أدبى فقط ، بل اعتبره نشاطا فنيا جماعيا لا يمكن التفريق بين عناصره المختلفة ؛ لذلك كان يعتمد على مهارة الممثلين فى إخراج شخصياته إلى حيز الوجود لاعتقاده أن الممثلين يشاركون المؤلف المسرحى فى تجسيد المسرحية . فالنص المسرحى المكتوب يقترب عنده من النوتة الموسيقية المدونة التى لا تكمل إلا بعزفها ؛ فقد كان المسرح بالنسبة له حياة متكاملة ، وليس مجرد نص بين دفتى كتاب .

ولد سيدنى هوارد فى مدينة أوكلاند بولاية كاليفورنيا . بعد تخرجه فى جامعة كاليفورنيا عام ١٩١٥ قام بتدريبات مسرحية مع أستاذ المسرح الشهير ج . ب . بيكر فى فرقته التجريبية بجامعة هارفارد . وفى أثناء الحرب العالمية الأولى خدم فى سلاح الطيران . بانتهاء خدمته عاد إلى الكتابة والتحرير فى عدة صحف ومجلات . وبعد محاولات لاقتباس المسرحيات الأجنبية وجد أن خبرته فى سلاح الطيران يمكن أن تمده بمضمون لمسرحية غير مقتبسة ، وبالفعل قام بكتابة مسرحية « المسحور » بالإشتراك مع إدوارد شيلدون عام ١٩٢٤ . وكان قد بدأ حياته المسرحية بمسرحية « السيوف » التى كتبها بالشعر المرسل ، لكنها لم تنجح ؛ لأنها كانت شعرا أكثر منها دراما .

فى عام ١٩٢٤ تركزت عليه الأضواء بعد نجاح مسرحيته « لقد عرفوا ما أرادوا » ١٩٢٤ التى فازت بجائزة بوليتزر ، والتى تتخذ مادتها من حياة تاجر نبيذ كهل يتزوج امرأة تصغره كثيرا ، ويجد نفسه مضطرا للصفح عن خيانتها له ؛ فقد كان السبب فى ارتكابها هذه الحماقة عندما أرسل إليها بالبريد صورة جو الأجير الشاب الوسيم الذى يعمل فى مزرعة الكروم التى يمتلكها على أنها صورته ، وتُسحر إيمى بصورة جو ، وتقبل الزواج بالمراسلة من تونى الكهل ! يقع فى يوم الزواج حادث يتسبب فى كسر ساق تونى ، فتصاب إيمى بخيبة أمل عندما تكتشف الحقيقة المرة ! ويؤدى بها إحساسها القاتل بالضياع إلى الاستسلام لجو وتحمل منه فعلا . ويوشك تونى أن يقتل الشاب ، لكنه فى لحظة تهدأ فيها ثورة غضبه يدرك حقيقة ما حدث ، والظروف والملابسات التى أدت إلى هذه المأساة التى كان هو السبب الأول فيها ، فيصفح عن الزوجة والشاب بدافع من نبل قلبه ! .

فى عام ١٩٢٦ كتب هوارد مسرحية « ابنه نيد ماكوب » التى قدم فيها بطلة تنتمى إلى عائلات نيو إنجلاند القديمة ، فهى امرأة صلبة ، عنيدة ، شجاعة ، مخلصة تحارب بكل قواها من أجل مستقبل أطفالها . وتغفر لزوجها التافه عدم مساندته لها حتى تكتشف أنه كان يخونها مع خادمتها ! ومع ذلك لا تضيع وقتا فى الندم الذى لا يجدى ، بل تستأنف كفاحها بالإصرار والصلابة نفسها . وتخرج إلى العمل من أجل قوت أولادها ؛ فالعمل عندها شرف وحق مهما عاد عليها بمبالغ ضئيلة من المال ، وطالما أنها تحافظ على كرامتها وعلى احترامها لنفسها . وعلى الرغم من أنها تقابل الكوارث الواحدة بعد الأخرى فإنها لا تسمح لنفسها بالتراجع أو التوجع أو الانهيار ! يقول الناقد آرثر هوبسون كوين : إن قراءة المسرحية تزيد فى متعتها عن مشاهدتها نظرا لتتبع المؤلف لبطلته حيثما تحركت فى المواقف الكثيرة المتتالية ، وهو منهج يقترب من شكل الرواية التى تحلل – أكثر من اتصاله بالمسرح الذى يجسد ؛ مما يتنافى هو وقول هوارد نفسه : إنه كلما ازدادت الجودة ازداد العمق الذى يكتب به المؤلف المسرحى ؛ فإنه يقدم خدمات جليلة للممثلين . وهذا – فى نظر هوارد – الإبداع الخاص بكل مؤلف على حدة ، وخاصة أن المتفرجين لا يذهبون إلى المسرح ؛ لكى يسمعوا المسرحيات ؛ وإنما ليشاهدوها .

فى العام نفسه « ١٩٢٦ » كتب هوارد إحدى مسرحياته الشهيرة « الحبل الفضى » الذى يجسد فيها المراحل التى يتحول فيها حب الأم لأبنائها إلى رغبة قاتلة فى التملك والتحكم . قال الناقد بروكس آتكنسون عنها : إنها أول مسرحية تتمكن من استخدام علوم السلوك الإنسانى استخداما دراميا وظيفيا . نقابل فى المسرحية مسز فيلبيس التى تستمد كل كيانها من ارتباط ولديها بها : فالابن الأول لا يستطيع الانفصال أو حتى الابتعاد عنها على حين أن الآخر ينجح فى هذه المهمة بمساعدة زوجته التى تعلمه الاستقلال النفسى والعاطفى ، يتبع هوارد أسلوبا مباشرا فى التعبير عن مضمونه بدون أية إثارة للعاطفة عند المتفرجين ؛ فالجانب المنطقى العقلانى يسيطر تماما على شطحات العاطفة ، ولعل أهم ما تتميز به هذه المسرحية شخصياته المتبلورة المقنعة التى تتصرف بدافع المحافظة على كيانها النفسى والوجدانى .

توالت مسرحيات هوارد ، فاشترك عام ١٩٣٤ فى كتابة مسرحية « جاك الأصفر » وبول دى كروف وهى

من النوع التسجيلي الذى يتتبع الأحداث الدرامية النابعة من انتشار وباء الحمى الصفراء وكيف استطاع جيش المتطوعين القضاء عليها ؟ لم تنجح المسرحية جماهيريا بالرغم من نضجها الفكرى والفنى ؛ فقد ارتبط هوارد بالعمود الفقرى للأحداث ولم يسمح له بالدخول فى أية متاهات جانبية ، أو (حواديت) فرعية . وربما كانت هذه الصرامة الفكرية هى التى أثرت على إقبال الجمهور الذى تعود وجود قصة غرامية فى ثنايا المسرحية ؛ فهى مسرحية تمجد أحد انتصارات العلم التى وقعت فى كوبا عام ١٩٠٠ عندما ذهبت بعثة وولتر ريد لاكتشاف مصدر الحمى الصفراء . والصراع الدرامى لا يدور فقط بين العلم والموت ، لكنه يدور أيضا بين العلم الذى يعتمد على التفتح العقلى والنضج الفكرى وبين عقلية جنود جيش المتطوعين التى تنتظر الأوامر فقط لتنفيذها بدون أى تفكير .

فى مسرحية « أنصاف الآلهة » ١٩٢٩ يتناول هوارد مشكلة الزواج بالتحليل والتجسيد ، وهى أول مسرحية تحاول السخرية من المحللين النفسيين الذين يدفعون الناس عامة والنساء خاصة للتفكير فى أنفسهم أو أنفسهن أكثر من اللازم لدرجة أن يتحول التفكير إلى مرض فى ذاته . لكن هوارد لم يكن موفقا فى تطوير الأحداث تطويرا منطقيا ، ولم تكن النهاية موفقة عندما طرح الرجل زوجته أرضا كحل لمشكلات الزواج المتجددة . كان من الطبيعى ألا يتقبل الذوق العام مثل هذا الموقف الذى لا يمت للدراما الناضجة بصلة ؛ لذلك لم تنجح المسرحية سواء على المستوى الفنى أو المستوى الجماهيرى .

أثبت هوارد أن إعداد إحدى الروايات لكى تقدم على المسرح لا يقل أبدا فى قيمته الفنية عن التأليف الأصيل للمسرحية . اتضح هذا فى إعداده لرواية سنكلير لويس « دودورث » ١٩٣٤ لدرجة أنه أثبت تفوقه ككاتب مسرحى على لويس كروانى ، فلم يحذف هوارد التفاصيل المملة التى تنوء بها الرواية فقط ، بل أضاف بعض المناظر الموحية والمفيدة فى دفع عجلة الأحداث ، وهى مناظر من ابتكار هوارد البحت ومن الواضح أنه اعتمد أساسا فى إعداده للمسرحية على الشخصية الرئيسة دودورث رجل الأعمال الأمريكى الذى يبيع مصنع السيارات الذى يمتلكه لكى يُرضى رغبة زوجته فى السياحة بين أرجاء أوربا ، وفى الحياة على مستوى الطبقات العريقة الراقية . اختصر هوارد الجولات الأوربية الطويلة إلى منظر واحد مكثف ومركز فى المسرحية ، وحذف موقف خيانة دودورث لزوجته ؛ لأنه لم يكن له أى دور فى تطوير المجرى الرئيسى للأحداث . ومن يقرأ الرواية والمسرحية على سبيل المقارنة بينهما فسيجد أن لغة الحوار فى المسرحية كانت من ابتكار هوارد الذى لم يترك السرد الروائى المسهب ، لكى يصيب إعداده المسرحى بالأورام والزوائد والنتوءات . بذلك أثبت هوارد أن إعداد أية رواية للمسرح لا يعنى مجرد صياغتها بل لابد أن ينتقل إلى مستوى الإبداع الفنى ، الأمر الذى يجعلها تقف على قدم المساواة مع أية مسرحية ألفت خصيصا للمسرح .

هذا هو النشاط المتعدد المتنوع الذى قام به سيدنى هوارد فى مجال المسرح الأمريكى بحيث ترك بصماته عليه وأثر من ثم فى جيل الكتاب المسرحيين الذين أتوا بعده ؛ فقد ترسخت فى أذهان القائمين على المسرح الأمريكى بصفة خاصة أن المسرح عمل جماعى يشترك فى تقديمه مجموعة متناغمة من الفنانين ، وليس مجرد نص أدبى مطبوع فى كتاب . لعل هذا هو السبب فى أن معظم كتاب المسرح الأمريكى إنما هم أصلا من المهتمين والمشتغلين

بالمسرح الذين يؤمنون بأن النص المسرحى – وإن كان أهم عنصر فى الإنتاج المسرحى – ليس بالعنصر الوحيد ؛ فلا يوجد ما يسمى بالمسرح الذهنى أو الفكرى ؛ لأن الأفكار فى المسرح تبحث دائما عن شخصيات ومواقف وعلاقات لكى تتقمصها . هذا ما أثبته سيدنى هوارد فى مسرحياته سواء تلك التى ألفها وحده ، أو مع آخرين ، أو تلك التى اقتبسها من الروايات أو خلاف ذلك .

١٠٧ نثنائيل هوثورن — 107 Nathaniel Hawthorne

(١٨٠٤ - ١٨٦٤)

يعد نثنائيل هوثورن من الرواد الأول للرواية الأمريكية على الرغم من أن رواياته لم تكن على مستوى فنى رفيع ؛ فقد قيد نفسه بمعالجة مفهوم الخطيئة من الناحية الأخلاقية البحتة التى طغت على الضرورات الدرامية التى يجب توافرها فى أى عمل فنى . يؤكد مضمونه الفكرى أن الخطيئة هى الأساس الذى قام عليه هذا العالم المادى ، وعلى الإنسان أن يبحث دائما عن الخلاص فى حياته الروحية : أى أن الإنسان الحق فى نظر هوثورن عبارة عن مقاومة مستمرة للخطيئة ؛ لذلك فالعالم الذى صوره فى رواياته عالم مظلم وكئيب وزاخر باليأس والرعب ! بهذا يتناقض هوثورن ومعاصروه من أمثال إيمرسون وويتمان الذين حملوا لواء الفلسفة الترانسيدنتالية المتفائلة ذات النزعات الرومانسية والمثالية والصوفية ، والتى ترى فى الطبيعة المادية وحدة متكاملة تجسد كل معانى الجمال والخير والحق ، سواء على المستوى المادى أو الروحى . كان هوثورن متأثرا بفيلسوف آخر هو جون كالفن (١٥٠٩ - ١٥٦٤) الزعيم الدينى البروتستانتى الذى نادى بأن الإنسان قد بُلِىَ بالخطيئة من يوم مولده . وأن خلاص روحه لن يتأتى إلا بالمقاومة المستمرة لميله الطبيعى لارتكاب الخطيئة ! أما من يتغاضى عن هذه الحقيقة الأزلية والأبدية - فإنه يدفن رأسه فى الرمال مثل النعامة ، ويحكم على نفسه بالهلاك الأبدى . تضمنت روايات نثنائيل هوثورن هذه المفاهيم الدينية والأخلاقيه ، وكان بذلك أول أديب أمريكى يتأثر بالاتجاه البيوريتانى أو التطهرى الذى يعتبر كل المظاهر المادية للطبيعة من حيل الشيطان لإيقاع الإنسان فى أحابيله ، وأنه من قصر النظر أن يحب الإنسان هذه الحياة الفانية ؛ فهى مكان للصراع والعذاب ، ثم الموت فى النهاية .

ولد نثنائيل هوثورن فى مدينة سالم بولاية ماساتشوستس ، مات أبوه فى صباه بعد حياة حافلة من التنقل والترحال على ظهر السفن كقبطان بحرى ، فلزمت أمه عقر دارها بعده حتى وافتها المنية هى الأخرى . نشأ نثنائيل عليل الصحة بالإضافة إلى يتمه ، ولعل هذه النشأة الأولى كانت سببا فى التشاؤم الذى ساد كل أعماله . فى عام

١٨٢١ التحق بكلية باودوين التى زامل فيها فرانكلين بيرس الذى أصبح فيما بعد رئيسا للولايات المتحدة ، كذلك كان من أقرب أصدقائه هنرى و . لونجفيلو أحد رواد الشعر الأمريكى . ويبدو أن صداقته لكل من بيرس ولونجفيلو قامت بدور حيوى فى اكتشاف نفسه ككاتب وكمفكر . بعد الانتهاء من الدراسة عام ١٨٢٥ عاد إلى مسقط رأسه سالم حيث استقر هناك لمدة اثنى عشر عاما . كانت فترة خالية من الأحداث ، لكنها كانت زاخرة بالتأمل فى أحوال الدنيا والآخرة . لم يكن هوثورن – مثل صديقه ميلفيل – من الروائيين الذين عاشوا حياة حافلة بالمغامرات والمخاطرات ، بل قبع فى عقر داره لفترات طويلة ، وكانت تسليته الفريدة إنما هى فى النظر من النافذة على البشر المهرولين فى الطرقات لقضاء حاجاتهم ! حتى فى تلك الفترة كان هوثورن على هامش الحياة التى لم يعرفها إلا فى تأملاته .

لكن التأمل شحنه بأفكار ظلت تتراكم وتتفاعل حتى أجبرته فى النهاية على أن يعبر عنها فى قصصه ورواياته . كتب أول مجموعة قصص قصيرة له عام ١٨٣٧ بعنوان « قصص تقص للمرة الثانية » ومعظم قصص هذه المجموعة تستمد مادتها من الجوانب الشخصية لحياة هوثورن فى تلك الفترة الانعزالية ، ومن الفترة التى سبقتها فى كلية باودوين ، لكن النجاح لم يكن حليف هذه المجموعة التى قوبلت بمنتهى اللا مبالاة من القراء ؛ مما جعل الناشرين ينصرفون عن نشر أعمال هوثورن . بلغ اليأس بهوثورن منتهاه عندما أحرق مجموعة قصص أخرى كانت بعنوان « سبع قصص عن مسقط رأسى » كتبها على نهج مجموعته « قصص تقص للمرة الثانية » . لم تكن مجموعته هذه التى نشرت فاشلة تماما ؛ فقد نجح هوثورن فى خلق الجو النفسى الذى يجمع بينها فى وحدة فنية إلى حد ما . ويبدو أن هذا الجو النفسى بالذات كان السبب فى رفض القراء للمجموعة القصصية ؛ كان زاخرا بالتشاؤم واليأس والكآبة بالإضافة إلى الاتجاهات الأخلاقية الصارمة التى تذكر القارئ النار والعذاب الأبدى إذا ما أنصت إلى نداء الخطيئة داخله .

وإذا كان هوثورن قد بذل أقصى ما فى وسعه لكى يوازن بين الجانب الروحى والجانب المادى فى قصصه فإنه فشل فى إقناعها بالوجود الحى لشخصياته التى تبدو غالبا كالأشباح والظلال ، على حين تبدو المواقف وكأنها أضغاث أحلام ! ومن السهل أن نجد هذا حتى فى القصص التى يستمد هوثورن مادتها من حياته الواقعية مثل قصة « آثار أقدام على الشاطئ » التى يسرد فيها مأساة صديق من أيام الدراسة فى الكلية يدعى جوناثان سيلى قتله زميل له ينتمى إلى الجنوب فى مبارزة بسبب التعارض فى الآراء السياسية . قَبِل سيلى التحدى ، لأن هوثورن شخصيا كان قد قبل أن يبارز زميلا له أراد التغرير بفتاة ، لكن لحسن الحظ جاء الزميل إلى هوثورن تائبا مستغفرا ومعترفا بذنبه ؛ مما جنبهما خطر المبارزة التى لم تعد ذات معنى بعد الاعتراف . أما سيلى فلم يتراجع فى قبول التحدى ؛ لأنه ليس أقل من هوثورن شجاعة وإقداما ورجولة . لهذا طارد الندم هوثورن ، لأنه شعر أنه تسبب فى موت صديقه بطريقة غير مباشرة . وعلى الرغم من هذا الأساس الواقعى الذى أقام عليه هوثورن قصته فإن شخصية سيلى تبدو وكأنها قادمة من عالم الأشباح أو الأطياف ، لكى يطويها بعد ذلك الظلام الذى يسيطر على الخلفية الذهنية لهوثورن .

بعد تجربة التأليف القصصى الأولى لهوثورن غادر (سالم) ١٨٣٩ إلى بوسطن ؛ لكى يعمل هناك فى

مصلحة الجمارك ، وفى عام ١٨٤٢ تزوج صوفيا بيبودى ، لكنه لم يكن زواجا موفقا إذ يبدو أن العزلة التأملية التى أغرم بها هوثورن قد أفقدته أى تذوق للحياة الاجتماعية ، وخاصة إذا علمنا أن صحة زوجته كانت تضارع صحته فى السوء ، وأنه عاش حياة غريبة فى مزرعة بروك عام ١٨٤١ التى حاول بعض إنشاء كوميونة فيها على النمط الاشتراكى . لكن هوثورن لم يقتنع بأسلوب الحياة فيها الذى فرض عليه أن يكدح فى الأرض حتى يكسب خبزه بعرق جبينه على حين كان يفضل حياة الفكر والتأمل . كان زواجه محاولة للتخلص من الآثار النفسية السيئة التى تركتها فيه حياته فى مزرعة بروك ، ولم يكن طلبا للزواج فى ذاته .

الحرف القرمزى :

استقر هوثورن بعد زواجه فى مدينة كونكورد بين عامى ١٨٤٢ و ١٨٤٦ فى بيت من البيوت التى تملكها الكنيسة هناك حيث كتب « أعشاب من البيت القديم » ١٨٤٦ ، ثم عاد إلى سالم لكى يعمل مشرفا على إدارة الجمارك فى سالم حيث كتب روايته التى اشتهر بها دائما « الحرف القرمزى » ١٨٥٠ . وهى تدور حول المضمون الفكرى الذى يعتمد هو نفسه على موقف الإنسان من الخطيئة ومحاولته التطهر منها أو الاستسلام لها ، لكن الرواية تبدو أكثر فنية وزاخرة بأجواء موحية من العصور الوسطى . كانت أول رواية طويلة لهوثورن استقبلها الجمهور بحماس غير متوقع ، فهى تتخذ من نيوإنجلاند خلفية تاريخية وفكرية لها ، مع التأكيد على الجوهر الأخلاق الذى تنهض عليه . تبدو فيها براعة هوثورن فى الوصف الرمزى للمشاهد والمناظر المتتابعة بحيث لم تعد هناك حدود بين الماضى التاريخى والواقع الراهن . كان الخيال كالعادة مسيطرا على كل عناصر الرواية بحيث أبعدها كثيرا عن التصوير الواقعى الفوتوغرافى للبيئة .

لعل أفضل أسلوب يمكن أن نفهم به هورثون إنما هو الأسلوب الرمزى الذى يجرد المواقف والشخصيات من التفاصيل الدقيقة للحياة اليومية ؛ بذلك تتحول الشخصيات إلى رموز متجسدة ، لكنْ إذا صرف القارئ نظره عن المنهج الرمزى فى روايات هوثورن فإنها تبدو فى منتهى السذاجة والسخف . فالحرف القرمزى الذى كتب على البطلة هيستر أن تحمله نفسه على صدرها كان رمزا للفسق الذى ارتكبته ، وهذا الفسق فى المفهوم الدينى عبارة عن خطيئة فى لون القرمز . كان على هيستر أن تتحملَ مسئوليتها عن كسر التقاليد الاجتماعية التى غالبا ما تكون نتيجة للنفاق الاجتماعى الذى يخفى شيئا ، ويعلن عن شىء آخر مناقض له تماما . من هنا كان هذا الموقف المتعسف للمجتمع فى مواجهة ضحيته هيستر.

مزج هوثورن بين التاريخ والخيال بحيث يمكننا القول بأن « الحرف القرمزى » رواية تاريخية إلى حد ما . فإذا كانت الشخصيات الأربع الرئيسة من صنع خياله فإن الشخصيات الأخرى مثل الحاكم بيلنجام ، والأب جون ويلسون ، والسيدة هيبنز ، والسيد براكيت – شخصيات تاريخية ورد ذكرها فى التاريخ المبكر لمدينة بوسطن . وعلى الرغم من أن الحبكة القصصية كانت من محض خيال هوثورن ، فإن الأسلوب الذى عوقبت به البطلة كان معروفا وشائعا فى العصور الوسطى . هذا لا ينقص من قدر الرواية لتميزها بالبناء الدرامى المحكم الذى لا يعتمد على شخصية رئيسة واحدة ؛ إذ إنه ليس فى الرواية شخصية رئيسة بما فيها البطلة نفسها ؛ فالبناء

ينمو ويتطور من خلال العلاقات والمعاملات الجارية بين الشخصيات ؛ ولذلك من الصعب الفصل بين الحدث والشخصية ؛ فهى تقوم به وهو يكشف عن خصائصها فى الوقت نفسه .

وعلى الرغم من أن عصر هوثورن لم يكن يعرف شيئا عن علم النفس فإنه كان قادراً على تحليل شخصياته من الداخل بأسلوب يقترب كثيرا من المناهج السيكلوجية الحديثة : يتضح هذا فى العذاب الذى كان يعتمل فى داخل تشلنجورث ، لكن إذا كان التحليل النفسى يهدف إلى التخلص من الصراع فإنه فى حالة هوثورن يبغى المزيد من الصراع والعذاب . وقد حدد هوثورن هدفه من الاشتغال بالأدب بقوله : إنه يريد تصوير حقيقة القلب الإنسانى وتعريتها ؛ لذلك تنغمس رواية « الحرف القرمزى » فى أعماق التجربة الإنسانية بكل تناقضاتها وغموضها . لعل أسوأ خطيئة فى نظر هوثورن إنما هى التى تدفع الإنسان إلى تلويث القلب الإنسانى وإهدار قداسته ، إنها الخطيئة التى لا تغتفر ، أما ما عدا ذلك فكلها مظاهر اجتماعية جوفاء . كانت القضية الفكرية الأساس التى تدور حولها رواية « الحرف القرمزى » تتمثل فى العزلة التى يحكم بها المجتمع على أحد أعضائه دون ذنب حقيقى ارتكبه على حين تتمثل الخطيئة الكبرى فى الضغوط الاجتماعية التى تؤدى إلى تزييف العلاقات الاجتماعية وتلويثها .

بعد النجاح غير المتوقع لرواية « الحرف القرمزى » أحس هوثورن أن مكانته كأديب قد تدعمت ، ويمكنه مواصلة التأليف ، فكتب فى العام التالى (١٨٥١) رواية « البيت ذو السقوف السبعة » التى يعالج فيها مضمونه المفضل عن الخطيئة . قال فى المقدمة إنه يهدف إلى كتابة رواية خيالية تدور حول الفكرة التى ورد ذكرها فى الإنجيل ، والتى تقول : إن خطايا الآباء يرثها الأبناء ، وتظل معهم حتى الجيل السابع . يحدد هوثورن فى مقدمته مبدأ يعد من مبادئ النقد الحديث دون أن يدرى فيقول : إنه إذا كان العنصر التعليمى مهما فى كتابة الرواية فإنه من الضرورى الاهتمام بالرواية وشخصياتها الحية حتى لا يصبح العنصر التعليمى مثل الدبوس الذى يغرس فى صدر الفراشة بهدف تحنيطها ، وإلا فما فائدة الخيال فى خلق الشخصيات وإدارة المواقف إذا كان الهدف الأخلاقى هو الهدف الوحيد من الرواية ؟ لذلك يعتز هوثورن بأن شخصيات الرواية من ابتكار خياله وإن كانت تبدو واقعية ونابضة بالحياة .

لم يشأ هوثورن أن يترك التجربة الاشتراكية التى مر بها فى كوميونة مزرعة بروك دون أن يسجلها فى رواية « حدوتة بليذديل » أو « حدوتة الوادى السعيد » ١٨٥٢ . وهى ليست رواية بمعنى الكلمة ، ولكنها مذكرات أو ذكريات شخصية فى قالب روائى . وأهم ما يميزها أنها تتناقض هى وأعمال هوثورن الأخرى من حيث تميزها بروح المرح والانطلاق . وإذا كانت هناك فلسفة لهذه المحاولة فإنها تتمثل فى قوانين الطبيعة الجائرة التى تتيح للقوىّ كل الإمكانات الممكنة لكى يتحكم فى مصير الضعيف بصرف النظر عن القيم الأخلاقية واعتباراتها الإنسانية ؛ لذلك تعيش الفتاة الصغيرة البريئة فى القصة تحت رحمة غرباء أقوياء يمارسون تحكمهم فيها بمنطق القوة فقط ؛ كما أن هناك فكرة أخرى يؤكدها هوثورن وهى سيطرة الماضى على الحاضر بحيث تعيش الشخصيات أسيرة له ؛ مما يجعلها تعيش فى دائرة مفرغة ولا تملك سوى اجترار أوهامها ! وهى الفكرة التى سادت أهم روايات هوثورن مثل « الحرف القرمزى » و « البيت ذو السقوف السبعة » .

عودة إلى الحياة العملية :

فى عام ١٨٥٣ عين الرئيس فرانكلين بيرس هوثورن قنصلا أمريكيا فى ليفربول . كان بيرس زميل الدراسة لهوثورن فى كلية باودوين ، وأراد أن يخرجه من عزلته ؛ لكى ينفتح على الحياة أكثر ، وخاصة أن ليفربول كانت بها جالية أمريكية ضخمة من التجار والبحارة والمسافرين وأصحاب الأعمال ؛ كما أن إنجلترا قريبة من أوربا ؛ مما يتيح لهوثورن الاتصال بالحضارة الأوربية التى انعكست على أعمال أدباء أمريكيين كثيرين مثل مارك توين وهنرى جيمس وت . .س . إليوت فيما بعد . وبالفعل زار هوثورن مدينة روما كإحدى عواصم الحضارة الأوربية الهامة ، واستقر فيها سنتين بعد االانتهاء من عمله القنصلى وحصوله على المال اللازم للاستقرار هناك حيث كتب رواية « إله الغابات الرخامى » ١٨٦٠ ، وفيها صور مفهومه للعلاقة بين أوربا وأمريكا : فالأمريكيون البسطاء السذج القادمون من المراعى والغابات والوديان ينبهرون بالحضارة الأوربية كما تمثلت فى روما ، ويُصدَمون بالماضى الحضارى الطويل ، وتتساقط عنهم أردية البساطة والسذاجة والبراءة . فى الرواية نجد شابا أمريكيا ساذجا يتأمل فى انبهار تمثالا رخاميا لإله الغابات ! وبالمقارنة يبدو التمثال أكثر تحضرا من الشاب ، لكن الحضارة تجر معها التعقيد والضغوط والخطايا ، فيقع الشاب فى براثن الغواية ، ويفقد من ثم براءته النقية ، ويتحول إلى إنسان بمعنى الكلمة يعيش الحياة بكل جوانبها المتناقضة .

لعل ريادة هوثورن تتمثل فى أنه كان من أوائل الروائيين الأمريكيين الذين ألقوا الأضواء على البدايات الأولى المبكرة للحضارة الأمريكية بوضعها فى موقف المقارنة مع الحضارة الأوربية ، لكنه لم ينس أن يربطها بمضمونه الفكرى المفضل الذى يصور صراع الإنسان ضد الخطيئة والزيف والنفاق ومحاولته الوصول إلى الخلاص والصدق والطهر . وإن كان الجانب الأخلاقى قد سيطر على رواياته فهذا لا يعنى أنها تفتقر تماما إلى نواحى الفن والجمال ؛ فلا شك أن قدرته كانت واضحة فى خلق الجو النفسى العام المميز لرواياته ، وفى التلاعب بالمستويات الرمزية للشخصيات والمواقف والعلاقات التى تربط فيما بينها . أما فلسفته التطهرية فلم تخرج فى أحيان عدة عن الحدود التى رسمها للسرد الروائى .

108 Lillian Hellman

١٠٨ ليليان هيلمان

(١٩٠٥ - ....)

ليليان هيلمان من كتاب المسرح الأمريكى المعاصر الذين يسهل على الناقد أو القارئ أو المتفرج التعرف على الخصائص المميزة لمسرحهم بشكل عام : فمن ناحية الشكل الفنى اشتهرت بالمسرحية المحكمة الصنع ذات الحبكة المتقنة والتى لا يمكن أن نحذف أو نضيف إليها شيئا . فهى لا تدخل أية فكرة أو شخصية أو موقف فى عملها إلا إذا كان له دور درامى فى دفع عجلة الأحداث . أما من ناحية المضمون الفكرى فقد تخصصت فى بلورة العلاقات الشخصية والأسرية الدقيقة والحساسة ، والنتائج التى تترتب على العواطف الجامحة والانفعالات غير الطبيعية . لم تخضع ليليان هيلمان لقيود المجتمع المحلى وحدوده ، بل اتخذت من حياته مجرد مادة خام أعادت تشكيلها وصياغتها على المستوى الإنسانى بحيث أصبحت من القضايا التى يمكن الإنسان أن يحاوبها بصرف النظر عن اختلاف الزمان أو المكان ؛ من هنا كانت العالمية التى تتمتع بها ليليان هيلمان بحيث عُرضت مسرحياتها على معظم مسارح أمريكا وأوربا .

ولدت ليليان هيلمان فى نيو أورليانز ، وتلقت تعليمها بين جامعتى نيويورك وكولومبيا . بدأت حياتها الأدبية بكتابة مسرحية «ساعة الأطفال» عام ١٩٣٤ وفيها تعالج الآثار المدمرة لإشاعة أطلقت على فتاتين تعملان بالتدريس ، واتهمتهما بممارسة الشذوذ الجنسى ومدى انعكاس هذه الإشاعة على المجتمع المحلى الذى يحيط بهما . فى عام ١٩٣٩ كتبت ليليان هيلمان مسرحية «الثعالب الصغيرة» ثم «راقبوا نهر الراين» ١٩٤١ ، و«الرياح المنقبة» ١٩٤٤ ، و«جزء آخر من الغابة» ١٩٤٦ وكانت بمثابة تكملة لمسرحية «الثعالب الصغيرة» وفيها تجسد تلاعب الأقدار بمصير عائلة من عائلات الجنوب الأمريكى . كتبت مسرحية «حديقة الخريف» ١٩٥١ ، ثم جربت ليليان حظها فى المسرح الغنائى ، فأعدت قصة فولتير «كانديد» عام ١٩٥٦ لكى تصبح مسرحية موسيقية وضع ألحانها ليونارد برنستاين . فى عام ١٩٦٠ عادت إلى نغمتها المفضلة فى مسرحية «الدمى فى غرفة السطح»

وعالجت فيها مصير عائلة جنوبية أخرى . ثم كتبت سيرتها الذاتية عام ١٩٦٩ فى كتاب بعنوان « امرأة لم تنته بعد : مذكرات » وتعرضت فيه لخبراتها وتجاربها العريضة فى كل من إسبانيا وروسيا ، ولعلاقاتها الأدبية والمسرحية بقادة الفكر والفن فى الولايات المتحدة .

لم تكن ليليان هيلمان تفصل بين الأسلوب الذى ينمو به كيان الفرد وبين الظروف الاجتماعية التى تحيط به والتى تظل تتفاعل هى وهو حتى يحدث أمر من اثنين : إما أن تتشكل طبقا لقوة إرادته أو تقضى عليه تماما ! تؤمن ليليان بأن هناك قانونا حتميا يحكم كل البشر ، وهذا القانون القاسى يقول : إن جوانب ضعفنا الصغيرة تظل تتراكم فى الجسم مثل حبات الجير ، وينتهى الأمر باحتراق الشخصية من الداخل . وإذا أخذنا مسرحيتها « حديقة الخريف » كنموذج لهذا المضمون الفكرى فسنجد أنها صنعت عناصره بمهارة وثقة ، وفى الوقت نفسه خففت من الوقع المأسوى لمضمونها عن طريق خلق مجموعة متنوعة من الشخصيات قادرة على إقناعنا بوجودها الحى . كانت مزيجا متناغما من الفكاهة الرقيقة والعاطفة الجياشة . ومن الواضح أنها حاولت أن تتخذ تكنيكا أكثر تناغما وأقل تعقيدا أو حبكة أكثر مما تعودت فى مسرحياتها السابقة ، لكن لم يختلف الأسلوب والهدف الحقيقى كثيرا . ولعل المقارنة بين مسرحية « حديقة الخريف » والمسرحيات الأخرى تلقى أضواء محددة على الخصائص المميزة لمسرح ليليان هيلمان .

اشتهرت ليليان هيلمان فى مسرحياتها الأولى بالبناء الدرامى المحكم الذى استقبله النقاد باحترام واضح ، لكن بدون حب وحماس ! كان حماسهم محدودا بالنسبة لمسرحيتى « الثعالب الصغيرة » و« راقبوا نهر الراين » بسبب عنصر الميلودراما الطاغى عليهما ، وللبناء المسرحى المحكم الصنع الذى ولى زمنه فى نظرهم ، لذلك عندما غيرت ليليان منهجها إلى حد ما فى مسرحية « حديقة الخريف » أقبل عليها النقاد بحماس كشف الجديد ، لكن سرعان ما فتر حماسهم عندما وجدوا أنها تقمصت لباس الواعظ التقليدى الذى يهاجم الخطيئة مباشرة ، وخاصة خطيئة البلادة أو الجمود أو اليأس . تجسدت فكرتها الأخلاقية هذه من خلال خط المسرحية الدرامى المتصاعد الذى يقدم لنا فتاة شابة قادمة من أوربا تستطيع بنشاطها وحيويتها ، وببلادة وجمود الذين حولها – أن تعود إلى بلدها بالغنيمة كلها . لم تكن الفتاة أو بلدها يمثلان أية رؤية إنسانية أو أى مثل أعلى فى المسرحية أكثر من مبدأ المحافظة على القدرة المالية على سداد الديون . عندئذ تساءل النقاد والجمهور : أين الإشباع الجمالى أو الرضا النفسى الذى تقدمه المسرحية لهم ؟

حاولت ليليان هيلمان أن تقدم تجسيدا رمزيا لجوانب الإحباط والفشل فى المجتمع ، لكن كان اتهامها مجردا وعاما بحيث فقد تأثيره الدرامى المحدد ، بل إن شخصية الفتاة نفسها لم تكن مقنعة فكرا وسلوكا ؛ لذلك لم تتغلغل فى وجدان الجمهور . كان هذا نتيجة لاهتمام المؤلفة المبالغ فيه بتطوير الشكل الفنى عندها والذى اتهمه النقاد بالجمود والتقليدية . فقد وجدت من الضرورى أن تحطم تلك الحلقة الحديدية من الصنعة الدرامية المحكمة لكى تنطلق بعد ذلك فى تيار الحياة الذى يجرف الناس فى اندفاعه المتجدد . لم تعد المسرحية تدور حول (حدوتة) واحدة ذات بداية ووسط ونهاية ، بل أصبح من واجب الكاتب المسرحى أن يوزع اهتماماته إلى حد

ما ؛ لكى تستوعب أكبر قطاع من الحياة المعاشة ؛ فالحدث الدرامى الواحد والمنفرد لا يمكن أن يحتوى مثل هذه الحياة !

بين التخطيط والخلق الفنى :

اعتبر النقاد حيرة ليليان هيلمان بين الشكل الفنى المحكم والمضمون الفكرى الخصب نموذجا للحيرة التى وقع فيها أدباء أمريكا بصفة عامة فى منتصف القرن الحالى ؛ فقد كتبت مجلة «ذافورم» فى هذا المجال تقول : «تعد مس هيلمان من أصحاب أكثر العقول قوة أو رجولة من بين كتابنا المسرحيين المحليين ؛ فهى تشغل نفسها ، بل تغرق نفسها فى مشكلات اليوم الذى تعيش فيه . ولا تترك الفرصة أبدا للعواطف الجامحة أو الأوهام الشعرية لكى تقف فى طريقها فى أثناء تحركها النشيط والحيوى إلى جوهر مشكلة ما . إنها تضع التخطيط المدروس لمعالجتها ولا تحيد أبدا عن منطق حبكتها أو حتميتها . وغالبا ما اتهمها النقاد بنوع معين من الجفاف والتعمد الواعى البارد بسبب كتابتها لمسرحيات محكمة الصنع من تلك التى تتمتع بالشكل الظاهرى المتناسق ، لكنها تفتقر إلى لمسة السحر والشعر والخيال والتشويق . واتهمت أيضا بأنها كتبت ميلودراما مقنعة بأقنعة الإنسانية السطحية ، كما فى «ساعة الأطفال» ، و«الأيام الآتية» ، و«الثعالب الصغيرة» ، و«راقبوا نهر الراين» .

لكن ليليان هيلمان لم تكن من الكتاب المسرحيين الذين يستسلمون لأحكام النقاد الصادرة ضد أعمالهم ، وكأنها أحكام لا تقبل النقض أو الإبرام ؛ فقد عرفت تماما كيف تدافع عن نفسها ، وتواجه نقادها بتقديم أول تعريف ذكى وجديد للميلودراما منذ الأيام التى تعود فيها النقاد دمغ المسرحيات التى يحتوى مضمونها على العنف والشر والدماء – بأنها مجرد ميلودراما تتخذ من الحبكة المتقنة والبناء المحكم الصنع وسيلة لتقديم هذه الأحاسيس المريضة . وأصبحت الميلودراما والحبكة المحكمة تهمتين يهرب منهما أى كاتب مسرحى حريص على احترام جمهوره ، لكن ليليان هيلمان أعلنتها صريحة : أنه لا يوجد ما يشين أية مسرحية مخططة تخطيطا شديد الدقة ومحكمة البناء ومتينة النسيج ، بل على النقيض من ذلك تماما فهذه كلها شروط ضرورية لأى شكل فنى متكامل ، ومن الغباء تلوين الحقائق النقدية إلى هذا الحد الذى يقلب المعايير الجمالية رأسا على عقب .

إن الخطأ الوحيد فى كتابة المسرحية المحكمة الصنع فى الوقت الذى كان برنارد شو يصب هجماته عليها فى أواخر القرن الماضى – إنما كان يتعلق بالقالب التقليدى الأصم الذى فرض على كتابتها ، وأنها استخدمت مواقف مفتعلة دون إيمان معين تحتوى عليه . كان من الممكن فى ذلك الوقت أن يتقبل الجمهور من الكاتب المسرحى الحاذق أى شىء يقدمه طالما أنه استطاع إثارة عناصر التشويق والتوتر التى تشد المتفرج حتى نهاية مسرحيته ، لكن ليليان هيلمان لم تقدم حدثا أو موقفا دون أن يحتوى على فكرة أو دافع نفسى أو اجتماعى وراءه ؛ لذلك لم تعتذر قط عن منهج مسرحيتها المحكمة الصنع طالما أنها لم تكن تهدف إلى الشكل المتناسق فقط .

أما من ناحية الميلودراما فقد هاجمتها ليليان هيلمان بنفسها عندما كتبت تقول : «إن الميلودراما تستخدم العنف دون هدف معين ، ودون أن تبرز قيمة معينة ، ودون أن تقول شيئا معينا . وهذا أسوأ بكثير من المسرحيات التى لا تقول شيئا على الإطلاق !» وعلى العكس من ذلك تماما فإن مسرحياتها تقوم بتوظيف العنف

دراميا واستخدامه كمجرد وسيلة إلى أهداف درامية بمعنى الكلمة ؛ لذلك ينتهى دوره بمجرد أن يجسد موضوعها ويبرزه ، وهو الموضوع الذى يدور حول الصراع بين الخير والشر فى المجتمع . ذلك الصراع الذى لابد أن يحتوى على العنف والشر بصور متنوعة ومتعددة .

لم تلتزم مس هيلمان بحدود المسرحيات الاجتماعية التقليدية التى تنظر إلى كيان الإنسان على أنه مجرد نتاج طبيعى لظروف المجتمع ؛ فهى تؤمن بالمسئولية الشخصية الملقاة على عاتق الفرد ؛ لذلك لا تسمح لشخصياتها أبدا بأن تتهرب من المسئولية والواجب ، أو أن تحتج بأنها غير مذنبة لأن الذنب كله ذنب المجتمع : ولا لوم عليها إطلاقا ؛ لأنها لم تستطع إنقاذ نفسها من الحتمية الاجتماعية المحيطة بها من كل جانب ، وتحول الصراع الدرامى فى مسرحياتها إلى اختبار مستمر لروح شخصياتها المذنبة فى محاولتها للوصول إلى الخلاص . يعد مسرحها أساسا مسرحا للشخصيات برغم الخلفيات الاجتماعية المتابعة فيه . وتنبع مسئولية شخصياتها من أن الله قد وهب لها العقل والإدراك والقدرة على الاختيار ، مع وجود أمثلة حية من التاريخ لكى ترشدها . وتطور الحضارة الإنسانية يعتمد على رسل الخير من البشر ذوى الشجاعة والحزم ، وعلى الذين تحدوا فساد عصرهم وكشفوه للآخرين ، وحاربوا ببسالة من أجل هذه المسئولية الخطيرة : جسدت ليليان هيلمان فى شخصياتها كل هذه المعانى والقيم ؛ وبذلك لا ينطبق عليها المعيار التقليدى للمسرحية المحكمة الصنع التى تعنى فقط بحرفية الحبكة المتقنة بدون مضمون فكرى إنسانى خصب .

كانت ليليان هيلمان مدركة لهذه الحقيقة فى مسرحية « الرياح المنقبة » وأرادت أن تثبت للنقاد قدرتها على الخروج من قيود المسرحية المحكمة الصنع ، ورغبتها فى أن تجرب نوعا من الدراما أكثر تدفقا وخصبا ، وساعدها المضمون على ذلك نظرا لفكرته الإنسانية الشاملة التى تؤكد أن حياتنا لا يمكن أن تسير بالحلول المسكنة والأساليب المهدئة ، لأن ذلك كفيل بدفعها إلى حافة الانفجار والدمار . هذا ينطبق على حياة الأمم ، كما ينطبق على حياة الأفراد : فإذا أراد الإنسان أن يعيش حياة حقيقية فعليه بالتزام الحسم والحزم والحل الجذرى لكل ما يعترضه من مشكلات – فهذا وحده يستطيع أن يتجنب التميع الذى يفقد وجوده كل معنى . ترى ليليان هيلمان أن الاحتراف السياسى بألاعيبه وأحابيله ومناوراته الملتوية قد ملأ العالم بالحقد والضغينة وكل نزعات الفاشية والديكتاتورية ، على حين مارس الدبلوماسيون سياسة توازن القوى بصرف النظر عن سعادة الإنسان بين هذه القوى .

كان اهتمام مس هيلمان منصبا على الخطأ الأخلاقى والسيكلوجى الذى فى عالمنا المعاصر ، وأن الخلاص منعقد على الرجال والنساء ذوى الإرادة والذكاء والتربية الطيبة . ويعد العمل المفيد للبشرية المقياس الوحيد الحقيقى لدور الإنسان فى الحياة ، فلا يكفى أن يتشدق بأنه ضد الديكتاتورية والإذلال والظلم على حين يترك نفسه لكى يصبح أداة تنفيذية فى أيدى قوى القهر والبغى . كان هذا واضحا فى شخصيات مسرحية « الرياح المنقبة » التى تدور حول ذلك النقص أو الخطأ التراجيدى الذى يصور حياة الناس الطيبين والمسالمين بدرجات مختلفة . فهم يتهربون من مسئوليتهم ويتحولون بعيدا عن الحقيقة ، ويتجنبون اتخاذ موقف محدد ، وأخيرا

يستسلمون لقوى الشر بسهولة كبيرة . هذه السلبية لا تقل فى خطورتها عن إيجابية المجرمين الكبار الذين عرفهم تاريخ البشرية .

السلبية فى مواجهة الشر :

فى مسرحية « الرياح المنقبة » نقابل عائلة مشهورة وبارزة فى المجتمع تمر بمرحلة البحث عن نفسها من خلال تجربة ابنها الجندى الذى أوشك أن تبتر ساقه . كان فشل الأسرة واضحا على المستوى العام المتمثل فى العمل السياسى ، وعلى المستوى الخاص المتمثل فى العلاقات الغرامية : فالناشر والصحفى الليبرالى موسيه تانى لا يقاوم زحف أحاسيس اليأس والخيبة داخله التى بدأت مع زحف موسولينى على روما عام ١٩٢٢ ، فيتخلى عن صحيفته ، ويفضل التقاعد بعيدا عن تيارات المسرح السياسى ، ويفضل زوج ابنته ألكساندر هازن فى الوقت نفسه أن ينساق مع الرياح الجديدة التى هبت بتولى موسولينى وهتلر السلطة ، وذلك على الرغم من علاقاته الوثيقة بالسفارة الأمريكية لدرجة أنه اشتغل سفيرا فيما بعد . ظن هازن أن أسلوبه المتلون هذا سيؤدى به إلى تحقيق كل أغراضه ، فيهجر حبيبته كاثرين باومان ذات التفكير الناضج والرؤية البعيدة ، والتى طالما حثته دائما على اتخاذ موقف سياسى محدد . يهجرها لكى يتزوج ابنة موسيه تانى – إميلى هازن المرأة التى لا تعرف لرغباتها الجنسية حدودا ، لكنه لا يجد أية سعادة مع إميلى ، فيحاول أن يعيد علاقته بكاثرين سرا على حين لا ينفصل عن زوجته انفصالا صريحا . هكذا يفشل فى حياته الخاصة بسبب موقفه المتردد بين زوجته وحبيبته . مثلما فشل فى حياته العامة بسبب انسياقه مع الرياح الجديدة القادمة .

كل هذه التنويعات التى تبلور هروب الشخصيات من مواجهة الواقع ، وتحمل مسئوليته تنتهى بموقف الابن الجريح الذى يحسم الأمر كله بصرخته ورغبته العارمة فى أن يتحقق من أن جيله لم يحارب سدى وبلا جدوى . لكن برغم هذا المضمون الخصب فإن مسرحية « الرياح المنقبة » كانت من أضعف مسرحيات ليليان هيلمان ؛ لأنها تخلت فيها عن خبراتها الدرامية السابقة ، وعن قدرتها على البناء المحكم تحت ضغط النقاد ؛ لذلك جاء الشكل مهزوزا والمضمون نفسه مفتعلا ، فلا يكفى أن يقدم المضمون مثل هذا التحدى للمستقبل مضافا إليه الانفعال الأخلاقى بقضايا البشرية ؛ فهذا ينتمى إلى المسرحية التسجيلية المباشرة التى قد لا تتمشى مع تعريف ليليان هيلمان نفسها حين تقول : إن الدراما عبارة عن شكل أو قالب محكم لا انحناء فيه ولا تدفق مقتضب هزيل . ومع ذلك نلاحظ أنها لم تتخل عن الاتساق الدرامى المحكم إلى حد ما .

تعد مسرحية « الدمى فى غرفة السطح » من أعظم مسرحيات ليليان هيلمان من ناحية أبعادها المركبة وقدرتها على التسلسل والحيوية الدرامية ، وحوارها الذى يتميز بالإيقاع القوى الحاد . فى هذه المسرحية تتحطم حياة رجل شاب على يد شقيقتيه العانستين اللتين وضعتا هذا الهدف نصب أعينهما : فالأولى ترغب فى مضاجعته سفاحا ! وبالفعل تقع الكارثة التى تشوه صورته فى نظره ، وتزيل ثقته بنفسه على يد زوجته الطفلة التى تحرقها نار الغيرة ، فتحطم كل من حولها بما فيهم أمها . يقف البطل مشدوها أمام كل هذه التيارات الجامحة التى يقع صريعها فى نهاية الأمر . وبرغم خصب المضمون وحيويته فقد تفادت المؤلفة من أخطاء مسرحيتها السابقة

« حديقة الخريف » التى قدمتها فى قالب مفكك نسبيا من الصنعة الدرامية بهدف توفير الخصب فى بناء الشخصيات ، وبسبب التركيز أساسا على قصة مأسوية عن عوامل الضعف والإحباط والفشل فى المجتمع . كانت الصنعة الفنية القوية واضحة فى « الدمى فى غرفة السطح » بفضل حوارها الممتاز ، وشخصياتها المتنوعة الموحية ، ومواقفها الزاخرة بالإدراك الناضج للمواقف والعلاقات والشطحات الإنسانية .

حرصت المؤلفة على أن تجعل من الفصل الأول شحنة درامية متفجرة باللهفة والتربص وتوقع الطريق الذى ستشقه العواطف المتأججة . كانت أهم ميزة فى البناء الدرامى أن المواقف كانت تتكشف تباعا بصورة طبيعية دون تدخل مفتعل من الكاتبة ، فكانت الشخصيات ترتكب الأفعال المرعبة بدافع من القلق وفقدان السيطرة على سلوكها بدلا من أن تفعلها بدافع من الشر المتأصل فيها ؛ لذلك لم تضرب المؤلفة على أوتار الفزع أو الرعب ، ولم تركز كثيرا على البؤس الإنسانى ، بل اعتمدت أساسا على نظرة ساخرة إلى أخطاء الإنسان ورغباته الخفية ، وهى نظرة قضت على كل احتمالات العاطفة المسرفة فى المسرحية . فقد استطاعت مس هيلمان معالجة الفشل الإنسانى من غير أن تقع هى بنفسها فى حبه . وهذا نتيجة لحيادها الموضوعى تجاه مظاهر القبح والفوضى والاضطراب التى كشفت عنها بصورة حكيمة وناضجة . لكن هذا لا يعنى عدم تعاطفها مع الشخصيات ، بل كان حكمها الصادر عليها ممزوجا بالتعاطف مع نقاط ضعفها ؛ كما وجدنا فى معالجتها لأحاسيس الشقيق الهابطة والتى عبر عنها بأسلوب غليظ ومنحط تجاه شقيقتيه . وفى معالجتها لحب العاشق الزنجى المملوء بالرجولة للسيدة البيضاء الثرية .

أكدت ليليان هيلمان بأسلوب درامى أنه ليس من الحتمى بالنسبة للناس الذين يتصرفون بطريقة وحشية أن تكون طبيعتهم التى جبلوا عليها وحشية . يكفى أن يوضعوا فى موقف يكونون فيه بلا إرادة أو تفكير . بل إن أسمى العواطف الإنسانية يمكن أن تؤدى إلى القسوة والعنف والكراهية ، لذلك كانت مسرحية « الدمى فى غرفة السطح » مسرحية قاسية وجارحة أكثر منها مسرحية مفزعة ومرعبة ! كانت الشخصيات متعددة الأبعاد بحيث جسدت كل شخصية على حدة مجموعة كاملة من المشاعر المتناغمة والمتناقضة فى آن واحد ؛ كما نجد مثلا فى شخصية العانس الصغرى التى كانت تعشق أخاها ، وتغار عليه من زوجته الطفلة ؛ كما كان دور جوليان شقيق العانستين دورا خصبا إلى حد كبير ؛ فقد جمع فى شخصه بين حسن النية وسوء الطالع .

ربما كان أكبر إنجاز لليليان هيلمان فى المسرح الأمريكى المعاصر بالإضافة إلى براعتها فى البناء الدرامى المحكم – أنها أكدت قدرتها على التمكن من الآراء والرؤى والأفكار التى تجسدت فى مسرحياتها بدلا من أن تتمكن منها ؛ فقد أخضعتها تماما لحتميات الشكل الفنى ، ولم تترك لها العنان ؛ لكى تحدث فيه ما شاء لها من ثغرات وفجوات وزوائد ونتوءات ! ولعلها ظاهرة شائعة فى المسرح العالمى بصفة عامة أن الكاتب المسرحى الذى تتمكن الآراء والرؤى الجديدة من السيطرة على كل عقله ووجدانه لا يجد غضاضة فى أن يحيل مسرحياته إلى أبواق لها . لكنه يجنى بهذا على مسرحياته التى تنتهى بضياع عنصر الجدة من هذه الآراء والرؤى . أدركت ليليان هيلمان هذه الحقيقة بحيث لم تسمح لأى عنصر خارجى أن يؤثر على الشكل الدرامى المحكم لأعمالها .

١٠٩ إيرنست هيمنجواى — 109 Ernest Hemingway

(١٨٩٩ - ١٩٦١)

إيرنست هيمنجواى من أعمدة الرواية الأمريكية بصفة خاصة والرواية العالمية بصفة عامة . كان من أوائل الروائيين الأمريكيين الذين حصلوا على جائزة نوبل للآداب إذ حازها عام ١٩٥٤ . يعتبره النقاد رائدا للرواية الأمريكية ؛ لأنه تمكن من بلورة الحياة المحلية فى أمريكا ، ثم أخرجها إلى المجال العالمى بحيث يستطيع أى إنسان فى أى زمان أو مكان أن يتذوقها ويستوعبها فى رواياته وقصصه القصيرة على حد سواء ، لكن هذا التعميم النقدى يجنح إلى التبسيط المبالغ فيه : صحيح أنه فى بعض أعماله المبكرة وخاصة فى قصصه القصيرة التى تتخذ مضمونها من حياة صيادى السمك فى ميشيجان نجده يجسد الحياة المحلية البسيطة التى تجنح إلى البراءة ، بل سذاجة بعيدا عن تعقيدات العالم الخارجى المعاصر ؛ مما يذكرنا بالتقاليد التى أرساها قبله مارك توين فى الرواية الأمريكية ، لكننا نجد أن هيمنجواى يتبع منهجا مختلفا تماما فى رواياته الشهيرة بحيث يصبح من اليسير ملاحظة التأثيرات المتعددة التى مارستها على فنه الروائى نظريات هنرى جيمس وت . س . إليوت وإزرا باوند وخاصة فى الشكل الفنى والتكوين الجمالى .

بدأ هيمنجواى حياته الروائية الفعلية فى باريس فى العشرينيات من هذا القرن مع كل من إزرا باوند وجيرترود ستاين ، كانت السمة المميزة لباريس فى تلك الفترة بالذات أنها المدينة العالمية التى تحوى فى داخلها كل الاتجاهات المتعارضة والتيارات المتناقضة للفنون والآداب ، كان الأدباء والفنانون يهرعون إليها من كل حدب وصوب ، بل يعيشون فيها حتى يتشربوا روح الفن المتعددة الألوان والمنابع . وكان هيمنجواى من هؤلاء الأدباء ممن تركوا بصمات واضحة على فنهم الروائى ؛ إذ نجد أن مضمون أهم رواياته يدور حول الحياة بعيدا عن أمريكا مسقط رأسه . وكل أبطاله كانوا أمريكيين فى مواجهة تجارب وحضارات العالم القديم ممثلا فى أوربا العتيقة . وهيمنجواى فى هذا الاتجاه يتناقض تماما ومعاصره الروائى الأمريكى وليام فوكنر الذى لا يمكن تخيل

شخصياته بعيدا عن أعماق الجنوب الأمريكي ، وهى الشخصيات التى لا يخرج تكوينها عن العاطفة البريئة والوضوح المباشر ، بل الطفولة الساذجة وغيرها من الصفات التى تعد مميزة للفكر الأمريكي منذ أن بدأ المهاجرون الأوائل فى استيطان القارة الأمريكية .

يتمتع هيمنجواى بموهبة فذة فى الوصف التفصيلي أو فى السرد الروائى ، يتميز أسلوبه الروائى الذى اشتهر به بالوعى الحاد الذى يعرف جيدا كيف يختار الصور والجمل بل الكلمات ، ويعرف أيضا كيف يدير دفة الحوار بين الشخصيات بحيث تتطور من خلاله ولا يصبح مجرد جدل أو نقاش بينها ؟ لذلك كتب هيمنجواى فى كتابه « الموت عند الظهيرة » يقول : إن النثر عبارة عن بناء معمارى فنى حى ، وليس مجرد زخارف على الهامش ؛ فلقد انقضى عصر الباروك ، وأصبح لكل عنصر من عناصر العمل الفنى وظيفة خاصة به ومرتبطة ارتباطا عضويا بوظائف العناصر الأخرى المتفاعلة فى العمل نفسه ، وبالطبع فإن تأثير إليوت وباوند يبدو واضحا فى هذا المنهج الذى يؤكده هيمنجواى .

الشمس تشرق أيضا :

كتب هيمنجواى أول رواية له عام ١٩٢٦ بعنوان « الشمس تشرق أيضا » ، لكنها نشرت فى إنجلترا بعنوان « المهرجان » وهى رواية تتخذ مضمونها من حياة الجيل الذى عرف باسم « الجيل الضائع » وهو الجيل الذى بدأ حياته العملية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى التى أتت على كل القيم والمبادئ التى عاش على هداها جيل ما قبل الحرب ؛ لذلك كان الإحساس بالضياع هو السمة المميزة لهذا الجيل ! فبطل الرواية أمريكي يدعى جيك ، ويعمل صحفيا ، ومن خلال عمله مراسلا حربيا جرح ، وكانت نتيجة الجرح أن أصيب بالعقم ، وأصبح غير قادر على ممارسة الجنس أو الإنجاب ! وهو بهذا يجسد العقم الذى أصاب عالم ما بعد الحرب العالمية الأولى . كان ت . س . إليوت من أوائل الأدباء الذين جسدوا هذا العقم فى قصيدته الشهيرة « الأرض الخراب » ؛ لذلك نجد توازيا بين أعمال هيمنجواى الروائية وأعمال إليوت الشعرية . وهذا يثبت خطأ النقاد التقليديين الذين سارعوا إلى مقارنة بطل هيمنجواى ببطل لورانس فى رواية « عشيق الليدى تشاترلى » ؛ إذ إن المسألة لم تكن مجرد العقم الشخصى للبطل نفسه بقدر ما كانت تجسيدا دراميا للعقم الذى أصاب العالم فى أعقاب الحرب .

كانت بطلة « الشمس تشرق أيضا » – بريت – فتاة إنجليزية مقبلة على كل مباهج الحياة وملذاتها الحسية من شراب وملبس وجنس . وكانت حيويتها المتدفقة بمثابة محور الأحداث الرئيسة فى الرواية ، وخاصة فى علاقتها الغرامية مع جيك برغم اليأس المطلق من إيجاد علاقة جنسية معه . هنا تبدو النزعة الرومانسية عند هيمنجواى ، وخاصة عندما يتصدى لتصوير النساء الإنجليزيات . وتظل العلاقة تتطور بين جيك وبريت حتى تصل قمتها فى إسبانيا فى أثناء مصارعة للثيران ، كانت هذه بمثابة البداية الأولى لغرام هيمنجواى بحلبة المصارعة .

فى عام ١٩٢٩ كتب هيمنجواى روايته التالية « وداعا للسلاح » وفيها يكتسب أسلوبه النثرى جمالا شعريا باهرا : يعمد هيمنجواى فى تحفته الروائية هذه إلى إبراز التناقضات القاتلة بين الحرب على الجبهة الإيطالية عام

١٩١٨ وما تبعها من صراع وقتال ودماء وأهوال ، وبين علاقة الحب المؤثرة بين البطل الأمريكى الذى عمل سائقا لعربة إسعاف ، والبطلة الإنجليزية التى عملت كممرضة . فى هذه الرواية تبدو مقدرة هيمنجواى الفائقة على الإحساس بالمكان والخلفية التى تدور أمامها الأحداث والمواقف لدرجة أن هذه الخلفية كانت تتنفس وتنبض بالحياة تماما كالشخصيات : فعلى سبيل المثال نجد أن المطر المنهمر والمستمر فى آخر شتاء للقتال كان بمثابة تنويعة خفية توحى بالنهاية المأسوية لقصة الحب بين البطل والبطلة ، وتوحى فى الوقت نفسه بسيل الدمار الذى أغرق العالم فى أثناء الحرب .

لعل السمة الأساس لقصة الحب بين الممرضة الإنجليزية وبين سائق عربة الإسعاف الأمريكى تكمن فى الرومانسية المسرفة وخاصة عند نهايتها المأسوية . ومن الواضح أن كل بطلات هيمنجواى يتميزن بنوع غريب من الجمال والاستسلام ، لكن هذا يرجع إلى أن كل علاقات الحب تلك تدور فى ظروف شاذة وغير عادية ، ومن الناحية الفنية كإيحاءات رمزية بالسعادة والاستقرار والسلام والطمأنينة فى روايات تتخذ مضمونها من العنف والدمار والموت .

لمن يدق الجرس ؟

يعتبر النقاد رواية هيمنجواى « لمن يدق الجرس ؟ » التى تدور حول الحرب الأهلية الإسبانية تحفته الروائية الأولى بلا منازع : ففيها يحلق سرده الروائى إلى آفاق من الشعر والقوة والنضج والدقة والتحديد لم يصلها من قبل ! حتى جمله الطويلة التى يكثر من استعمالها تتميز بجمال الإيقاع ودقة البناء . وهذا يعارض الحكم العام الذى أطلقه عليه النقاد بأنه يعتمد دائما على الجمل القصيرة والبسيطة : فالمسألة ليست مجرد استعمال جمل طويلة أو قصيرة ، لكنها توظيف فنى سواء للجمل الطويلة أو القصيرة فى مكانها الطبيعى من النص الروائى ككل ؛ لذلك يستخدم هيمنجواى الكلمات والجمل كما يستخدم المثال كتل الحجر .

والمسافة الزمنية التى تغطيها رواية « لمن يدق الجرس ؟ » لا تزيد على أيام معدودة ، وتدور حول تفجير قنطرة بمجموعة صغيرة من الفدائيين . يستغل هيمنجواى القنطرة كرمز درامى لتجسيد محاور الصراع الذى نهض عليه البناء الروائى كله : يتضح من هذا كله أن الحرب كانت الشغل الشاغل لهيمنجواى فى تلك الفترة بالذات . فإذا كان قد جسدها كصراع لا معنى له فى « وداعا للسلاح » — فإنه يحاول فى « لمن يدق الجرس ؟ » — تأكيد التضامن البشرى فى مواجهتها كمحنة عاتية تهدد وجوده . كان هدفه الفنى من كل هذا كما أوضحه فى كتابه « الموت عند الظهيرة » أن يساعد الإنسان على معرفة إحساسه الحقيقى تجاه ما حدث بالفعل : أى تحليل العلاقة العضوية بين الإحساس والحدث ؛ لأن قيمة أى حدث فى الوجود تكمن فى الأثر الذى يمارسه على أحاسيس الإنسان التى لا تتحرك وتتفاعل إلا من خلال الأحداث سواء كانت مادية أو نفسية .

وإذا كانت الحرب هى الخط الدرامى الرئيس فى أشهر روايات هيمنجواى فمن الطبيعى أن نتوقع أن يكون الموت أحد التنويعات الأساس على هذا الخط ؛ لذلك فمن أشهر الفقرات التى فى رواية « لمن يدق الجرس ؟ » تلك الفقرات التى يشعر فيها البطل بالحنين الجارف إلى باريس وهو يتجرع كأسا من الخمر المرة على حين أن الجو

المحيط بالبطل مشبع برائحة الموت القادم من خلال الخلفية الوصفية المرعبة التي يحركها هيمنجواى خلف بطله .

وقد وضح إلحاح فكرة الموت على وجدان هيمنجواى فى كتابه « الموت عند الظهيرة » الذى كتبه عام **١٩٣٢** كدراسة لمصارعة الثيران فى إسبانيا ، وفيها قدم تحليلا باهرا لعروض المصارعة التى يعتبرها كثير من الناس نوعا من الهمجية والوحشية والبربرية ، لكن هيمنجواى يصفها بانفعال بل بحبٍّ لدرجة أن النقاد اعتبروا مصارعة الثيران المضمون الذى يجيد هيمنجواى الكتابة عنه بعد مضمون الحرب : فهو يجيد تجسيد العواطف التى يثيرها الموت العنيف ، وهذا يجعل كتابه « الموت عند الظهيرة » أول كتاب أدبى يمجد العنف كجانب من جوانب النفس البشرية لا يمكن تجاهله ؛ فالإنسان الناضج لا يهرب من مواجهة العنف ، بل يحيله إلى طاقة خلاقة تثير النشوة والانطلاق .

ثلوج كليمنجارو :

إذا كان الموت يمثل تنويعة متوازية مع الحرب فى رواية « لمن يدق الجرس ؟ » فإنه يتحول إلى خط درامى رئيسى فى قصة « ثلوج كليمنجارو » التى تعد من أحسن القصص القصيرة التى كتبها هيمنجواى ؛ فهى تدور حول كاتب أمريكى شتت مواهبه فى مجالات غير مناسبة ، وكانت نهايته فى أفريقيا حيث يسعى إليه الموت فى ثوب الغرغرينا التى أصابته : يقول هيمنجواى فى وصف بطله :

« لقد سيطرت فكرة الموت على كل وجدانه ؛ إذْ إنه أحس بصرير العدم يسرى فى أوصاله ، تدفق الموت عليه ليس كموجة مياه عالية أوكتيار هواء جارف ، لكن كفراغ هائل ومفاجئ له رائحة خبيثة ودفين . وعلى حافة الفراغ رأى ذلك الحيوان الخبيث المشهور برائحته النتنة وهو ينطلق محيطا بدائرة العدم» !

وحتى فى قصص هيمنجواى القصيرة التى تتميز بالسخرية والتهكم – نجد أن فكرة الموت مازالت تلح عليه ؛ كما نجد فى قصته « الحياة القصيرة والسعيدة لفرانسيس ماكومبر » التى يدور مضمونها حول رحالة أمريكى وزوجته المدللة . ليس معنى هذا أن التشاؤم هو السمة المميزة لكل أعمال هيمنجواى القصصية بحيث يفقد القارئ كل بريق للأمل فى هذه الحياة ؛ فعلى النقيض من هذا نجد أن أبطال هيمنجواى يتحدون الموت والعدم فى أحلك الظروف . وهذا يدل دلالة واضحة على إصرار الإرادة الإنسانية على مواجهة كل عوامل القهر والدمار والموت ؛ لذلك فالحياة نفسها فى نظر أبطال هيمنجواى مقاومة مستمرة للموت والعدم ، أما البطولة الإنسانية الحقيقية فتكمن فى روح المقاومة إلى آخر لحظة ؛ فالموت حقيقة راسخة تحيط بكل الوجود ، وعلى الإنسان أن يعترف بها وأن يواجهها بدلا من دفن رأسه فى الرمال كالنعامة . بل إن فكرة الوجود والحياة ذاتها لا يستقيم وجودها بدون الموت ، بذلك يصبح الموت والحياة وجهين لعملة واحدة هى : الكون .

كان لهذه الفلسفة الكونية دور كبير فى إخراج روايات هيمنجواى وقصصه من الحدود التى يرسمها إطار الزمان وإطار المكان ، والانطلاق بها إلى مجال الفن الخالد الذى يمكن الإنسان أن يتذوقه فى أى زمان ومكان . صحيح أنه يستوحى أحداثه من الوقائع المعاصرة التى تمر به فى حياته ، لكنه لا يلتزم بنطاقها المحلى أو زمنها المؤقت ، بل يتوغل إلى الدلالات المطلقة والقوانين الثابتة الكامنة خلفها . هذا هو الدور الناضج الذى يجب

على كل فنان أن يقوم به . فإذا استعرضنا حياة هيمنجواى نجد أنه استقى منها المضمون الرئيسى لكل أعماله دون استثناء ؛ فقد بدأ حياته مراسلا حربيا لجريدة تصدر فى كانساس سيتى ، ورحل إلى الجبهة الإيطالية فى أثناء الحرب العالمية الأولى ؛ لكى يرسل إليها تطورات الأحداث وأخبار المعارك . أصيب بجرح خطير فى هذه المعارك ، لكنه شفى منه ، وكانت هذه المادة التى كتب منها رواية « وداعا للسلاح » فيما بعد عام ١٩٢٩ . والمنهج نفسه ينطبق على رواية « لمن يدق الجرس ؟ » التى كتبها عام ١٩٤٠ ، واستقى مضمونها من الحرب الأهلية الإسبانية عندما عمل مراسلا لوكالة أنباء أمريكية فى إسبانيا بين عام ١٩٣٦ و ١٩٣٩ .

الشكل الفنى :

برغم الأحداث الصاخبة والهادرة حول هيمنجواى فإنه لم يترك لها القياد بحيث لم يقتصر على مجرد التسجيل التاريخى أو المقال الصحفى ؛ فقد اعتنى عناية بالغة بالشكل الفنى لأعماله ومنحه كل الإمكانات التى تصهر المضمون فى بوتقته ؛ لذلك فنحن نقرأ فى رواياته عن الحرب العالمية الأولى أو عن الحرب الأهلية الإسبانية ، لكن ندرك فى الحال أنها لم تكن مجرد حرب معينة وقعت نتيجة لظروف محددة ، بل هى صورة من صور الصراع الذى جبل عليه هذا العالم . ونحن لا يمكننا أن نتخيل هذا العالم بدون صراع ؛ لأن الحياة بدون صراع هى الموت بعينه . وفى الوقت نفسه كانت حياة أبطال هيمنجواى عبارة عن مقاومة للعدم ؛ من هنا تبدو الحتمية المنطقية للصراع الدرامى الذى أقام عليه هيمنجواى أعماله .

تأتى آخر روايات هيمنجواى القصيرة « العجوز والبحر » التى كتبها عام ١٩٥٢ ؛ لكى تؤكد تلك النغمة الأساس التى سيطرت على كل أعماله : فالإنسان بدون مقاومة لعوامل الفناء والعدم لا وجود حقيقى له . وهذا يتجلى فى شخصية العجوز الذى خرج بقاربه وتوغل فى البحر ؛ لكى يصطاد ؛ إذ إنه قضى كل عمره فى حرفة صيد السمك . وبالفعل يتمكن من صيد سمكة كبيرة ويبدأ فى رحلة العودة وهو قرير العين بها ؛ لأن رحلته أتت ثمارها ، لكن ليس كل ما يتمناه المرء يدركه ؛ فسرعان ما تخرج أسماك القرش الوحشية من مكامنها البحرية ؛ لكى تنهال على السمكة التى ربطها العجوز إلى جوار قاربه الصغير الذى لم يكن يحتمل أن يحملها داخله . وبرغم كل محاولات العجوز المستميتة لكى يطرد أسماك القرش بعيدا عن صيده الثمين فإن جهوده تذهب أدراج الرياح ولا يتبقى من السمكة سوى جمجمتها وسلسلتها الفقرية .

وربما نظر القارئ المتعجل إلى هذه القصة على أنها قصة ساذجة يمكن أن تحدث لأى صياد ، لكنه إذا تعمق فى دلالاتها الرمزية فسيجد أنها تمثل رحلة الإنسان فى هذه الحياة : فهو يخرج منها بخفى حنين . لكنه يكفيه شرف المحاولة والكفاح فى سبيل إثبات وجوده وكيانه ؛ فالعجوز الذى خرج ليصطاد السمكة – عاد من رحلته اليائسة وهو أشد إيمانا أنه لا حياة بدون كفاح ومقاومة ، وأن الاستسلام لليأس هو الموت بعينه . وعليه أن يختار بين أن يعاود المحاولة مهما كانت النتائج المترتبة عليها ، وبين أن يستسلم لضربات القدر المتمثلة فى هجمات أسماك القرش على صيده الثمين . وقضية الإنسان الكبرى تتمثل فى أنه لا يملك اختيارا ثالثا بين هذين الاختيارين .

يضيق بنا المجال هنا للتعرض لكل القصص القصيرة التى كتبها هيمنجواى ، لكننا نستطيع القول بأنه بدون

تذوق التشكيل الرمزى الكامن وراء الأحداث المادية لا يمكن أن نفهم أدب هيمنجواى على الإطلاق . هنا تبرز ضرورة استيعاب كل الدلالات الرمزية الكامنة وراء شخصياته ومواقفه : فإذا أخذنا قصته القصيرة « العجوز عند القنطرة » على سبيل المثال فسنجد أنها تجمع فى داخلها كل الرموز التى تدل على الدمار الذى نشرته الحرب الأهلية فى كل إسبانيا ، أما إذا عجز القارئ عن الإمساك بالصور الرمزية والقنطرة والحيوانات الأليفة التى تحدث عنها فإن القصة تتحول إلى (حدوتة) ساذجة بل تافهة للغاية .

يبدو أن هذه الدلالات الرمزية المتعددة والإيحاءات الدرامية المتنوعة كانت سببا فى أن يسىء بعض النقاد فهم أدب هيمنجواى كما فعل الناقد ويندهام لويس الذى شن عليه هجوما لا يمت للنقد التحليلى بصلة فى كتابه « رجال بلا فن » الذى صدر عام ١٩٣٤ ، لكن بمرور الزمن ثبت أن العيب لم يكن فى هيمنجواى ، بل كان فى ويندهام لويس الذى لم يستطع استيعاب الأبعاد الرمزية والصور الدرامية فى روايات هيمنجواى . لذلك تبوأت أعمال هيمنجواى القصصية والروائية مكانتها المرموقة ، ليس فى الأدب الأمريكى فقط ، بل فى تراث الأدب العالمى كله .

١١٠ إديث وارتون

110 Edith Wharton

(١٨٦٢ - ١٩٣٧)

إديث وارتون أديبة أمريكية مارست كتابة الرواية والقصة والشعر والنقد ، ساعدتها عائلتها الثرية على التنقل بين عواصم الحضارة الأوربية مما كان له أثر كبير على النظرة الناضجة والشاملة التى ميزت معظم قصصها ورواياتها ، فلم تبهرها المظاهر الاجتماعية الخادعة التى تميزت بها طبقتها الأرستقراطية التى تعتبر الأدب أحد هذه المظاهر ، بل اتخذت من كتاباتها ضوءا كاشفا عرّت به كل مظاهر الزيف والخداع والتفاهة التى تسيطر على سلوك هذه الطبقة الاجتماعية ! وعلى الرغم من عدم تعاطف القراء الذين أدمنوا الرومانسية المسرفة فى العاطفة مع أعمالها - فإنها قوبلت بالاحترام والتقدير من كل مثقفى عصرها ، وما زالت قصصها مقروءة حتى الآن ، لأنها لم تقف عند حدود التصوير الفوتوغرافى للفترة الاجتماعية التى عاشتها ، بل اخترقتها بحثا عن العوامل الأخلاقية والسيكلوجية المتحكمة فيها ، وهى العوامل المرتبطة بالنفس الإنسانية فى خصائصها الثابتة أكثر من ارتباطها بالمرحلة الاجتماعية فى مظاهرها المؤقتة . وقد اعترفت إديث وارتون أن أستاذها فى هذا المضمار كان الروائى الأمريكى الكبير هنرى جيمس الذى تأثرت بكل من المضمون والشكل عنده . ويتفق كثير من النقاد على أن إديث وارتون استفادت كثيرا من هنرى جيمس ، ولكنها لم تصل إلى مستواه الريادى غير التقليدى .

ولدت إديث وارتون فى مدينة نيويورك ، لم تلتحق بمدارس معينة لأن أسرتها الثرية كانت قادرة على إحضار المدرسين إلى منزلها ، وعلى سبيل إكمال تعليمها أوفدتها أسرتها إلى أوربا للقيام بالحج التقليدى الذى أغرم به المثقفون الأمريكيون منذ منتصف القرن التاسع عشر . ظلت إديث تتنقل بين العواصم الأوربية حتى بعد زواجها عام ١٨٨٥ ، ثم تحول تنقلها إلى استقرار شبه دائم فى أوربا حتى ١٩٠٦ عندما استقرت نهائيا فى فرنسا ، وكانت فى المرحلة السابقة قد بدأت تشق طريقها فى دنيا الأدب ككاتبة قصة قصيرة ، لكنها تحولت إلى كتابة الرواية الطويلة ، فكتبت رواية « وادى العزيمة » ١٩٠٢ . و « بيت البهجة » ١٩٠٥ ، و « ثمرة الشجرة »

١٩٠٧ ، و « تقاليد بلدنا » ١٩١٤ ، و « عصر البراءة » ١٩٢٠ وهذه هي أشهر رواياتها التي أفسحت لها مكانا مرموقا على خريطة الرواية العالمية . أظهرت إديث وارتون تمكنا فكريا وفنيا سواء في كتابة القصة القصيرة أو الرواية الطويلة ، بل استفادت من إمكاناتها في قصتها الطويلة أو روايتها القصيرة « إيثان فروم » التي كتبتها عام ١٩١١ .

كانت صداقتها لهنري جيمس من الصداقات المفيدة لها في ممارستها للأدب ، فقد امتدت لفترة طويلة ، وزودتها بحاسة نقدية ساعدتها على التحكم في الشكل الفني لأعمالها ، وعلى التركيز على العلاقات الأخلاقية والثقافية المتشابكة بين الناس في حياتهم اليومية . عبّرت عن أثر هذه الصداقة المثمرة في كتابها النقدي التحليلي « تأليف الرواية » ١٩٢٥ ، وفي سيرتها الذاتية التي كتبتها عام ١٩٣٤ بعنوان « نظرة إلى الخلف » وفيها حللت الجوانب المثيرة التي لا يعرفها أحد في حياة هنري جيمس . أما عن ممارستها للشعر فقد أصدرت عام ١٩٢٦ ديوانا بعنوان « اثنتا عشرة قصيدة » لكن شهرتها قامت أساسا على إنجازاتها الروائية والقصصية : نشرت عام ١٨٩٩ أول مجموعة قصص قصيرة لها بعنوان « الميل الأعظم » وأتبعتها في العام التالي رواية قصيرة « المحك » التي ظهر فيها أثر هنري جيمس واضحا في التركيز على القيم الأخلاقية والسلوكية بدون وعظ أو إرشاد أو تقرير مباشر ، فقد تجسدت هذه القيم المجردة في مواقف درامية متتابعة لم تتدخل فيها الكاتبة بصفة شخصية .

في رواية « وادي العزيمة » تتخذ إديث وارتون من إيطاليا القرن الثامن عشر خلفية تاريخية ووصفية لأحداثها ، وتجسد الصراع الدرامي الذي دار في أواخر القرن بين التيارات الملحدة التي نبعت من آراء روسو وفولتير وبين المعتقدات القديمة المحافظة الراسخة . وعلى الرغم من الخلفية التاريخية فإن التاريخ لم يؤد دورا حاسما ، لأن إديث وارتون ركزت أساسا على فكرتها التي تقول : إن النهاية المأسوية هي القدر المتربص بكل من يخرج عن نطاق التقاليد المتعارف عليها ! تتجسد هذه الحقيقة في شخصية بطلها دكتور أودو الذي يعتنق الآراء الجديدة ، ويسعى جاهدا للتخفيف من آلام شعبه وحيرته البالغة . تثمر تعاليمه بالفعل ، فيتقبلها الجمهور ، لكنه لا يستطيع التخلص من جذوره الفكرية القديمة التي تطفو تدريجيا إلى السطح مرة أخرى ، فتبدو اتجاهاته المحافظة أمام الجميع ، ومن ثم يتكشف لهم تناقضه ، مما يؤدي إلى عزلته ونفيه . تحتوي الحبكة أيضا على شخصية فولقيا ابنة الفيلسوف المنفي التي أحبته وكرست حياتها له ، لم يكن يستطيع أن يتخيل حياته بدونها بعد أن أنقذها من دير للراهبات ، لكنها تموت في النهاية برصاصة كان هو المقصود بها ! وقد نجحت رواية « وادي العزيمة » نجاحا شعبيا ، وتحولت إلى فيلم سينمائي عام ١٩٤٥ .

في رواية « بيت البهجة » تركز إديث وارتون الأضواء على المجتمع الراقي في نيويورك ، وهو المجتمع الذي عاشت فيه وخبرته جيدا ، واكتشفت فيه التناقض الحاد بين مظهره البراق وبين جوهره التافه الزاخر بالادعاء من خلال شخصية بطلتها ليلي بارت التي تجسدت فيها المخاطر التي يتحتم عليها مواجهتها بحكم خروجها عن إطار التفكير الاجتماعي السائد : نشأت ليلي بارت في عائلة فقيرة ، لكنها حرصت على الزواج من شاب ثري ، لكي تخرج من هاوية الفقر . تسير الأمور على غير ما يرام عندما تتورط مع رجل آخر يبتز أموالها ، وتتهم ظلما وعدوانا بالتورط مع زوج امرأة أخرى : عندئذ تدرك أن هذا المجتمع الراقي ليس راقيا بالمرة ، بل غابة مملوءة

بالوحوش ! فتعتزله نهائيا وتفتتح محلا لبيع القبعات ، لكنها تشعر أن حياتها فقدت كل معنى لها فتنتحر فى اللحظة التى يصل فيها نفسها الرجل الذى أحبته من كل قلبها ، لكى يعرض عليها الزواج والاستقرار النهائى . وعلى الرغم من الخلفية الاجتماعية المتفاعلة مع مواقف الرواية فإن المؤلفة تركز على الجوانب التراجيدية لشخصياتها ، وهى الجوانب المرتبطة بالنفس البشرية ، لذلك كانت المكانة الرفيعة التى تتمتع بها الرواية بين الروايات العالمية .

فى رواية « إيثان فروم » القصيرة يتكشف الجانب التراجيدى من خلال عنصر القدر المتسلط على الشخصيات كالسيف . اعتبر النقاد هذه الرواية أعظم أعمال إديث وارتون على الرغم من عدم إيمانها شخصيا بهذا الرأى . تدور أحداث الرواية فى مزرعة جرداء قحلاء . . فى هذا الجو الكئيب يقع إيثان فروم فى غرام ابنة عم زوجته التى تتردد حالتها النفسية بين التوتر الحاد والاكتئاب الشديد ، وكان اسمها ماتى سيلفر ، أما زوجته زينا فتتخذ موقفا حاسما عندما تطرد ماتى التى لا يستطيع إيثان العيش بعيدا عنها ، فيقرر الهروب معها . فى طريقهما إلى محطة البلدة تطغى عليهما موجة عارمة من الرومانسية ، فيعقدان العزم على تفضيل الموت على الانفصال والرحيل ، لكن حتى الرغبة فى الانتحار لا تتحقق لهما ، فبدلا من أن تنزلق بهما زحافة الجليد إلى الهاوية ، تصطدم هى وشجرة ويصابان بالعرج الذى يقعدهما تماما عن الحركة . بذلك يصبحان مرة أخرى تحت رحمة زينا التى حاولا الهرب منها وكأنها القدر الذى لا فكاك منه . هكذا تنجح إديث وارتون فى تجسيد كل أحاسيس الإحباط والضياع والحقد والغيرة والتضحية . تنتهى الرواية وزينا تقوم بتمريض القعيدين بطريقة مخلصة لكنها لا تخلو من الإحساس بالتشفى والانتصار .

فى رواية « تقاليد بلدنا » لا تتعاطف إديث وارتون وشخصياتها بالمرة ، بل تقف بصلابة فكرية واضحة ضد كل اللا أخلاقيات التى تتحكم فى تصرفاتها : فالبطلة أنداين سبراج فتاة جميلة ساحرة ، لكنها صممت على تسلق طبقات المجتمع بلا هوادة أو رحمة . كان هدفها الأساسُ بلوغ قمة الهرم الاجتماعى بأية وسيلة ممكنة . ومن خلال المرور بعملية الزواج والطلاق عدة مرات تحصل فعلا على الثروة التى حلمت بها ، والألقاب الأرستقراطية التى عاشت من أجلها . وقد وضح من خلال شخصية البطلة اشمئزاز المؤلفة من سلوك سكان الغرب الأوسط الأمريكى وعاداتهم وتقاليدهم التى تتمثل فيها حياة محدثى النعمة الذين أعمتهم القيم المادية ، وأفقدتهم كيانهم الروحى والفكرى .

برواية « عصر البراءة » فازت إديث وارتون بجائزة بوليتزر وفيها تعالج مضمونها الأثير الذى وجدناه نفسه من قبل رواية « بيت البهجة » والذى يدور حول حياة الطبقة الراقية فى نيويورك فى السبعينيات من القرن الماضى . تقدم الرواية صورة حافلة بالسخرية والتهكم من القيم التى تحكم هذه الطبقة من خلال الزواج الذى تم بين نيولاند آرتشر وماى ويلاند على أساس من قيم الطبقة التى لا تزيد عن طقوس القبيلة البدائية فى شىء . فهى تربط الجميع إلى محورها ، ولا يستطيع أحد الخروج من فلكها ، لذلك فإن الانجذاب الذى يحس به آرتشر تجاه ابنة عم زوجته غير التقليدية لا يثير فى نفسه أى إشباع أو اقتناع . لأن الاثنين لم يخرجا من فلك الطبقة

الاجتماعية بكل قيمها وتقاليدها التى تمنع مثل هذه الأحاسيس غير المحترمة ، بذلك تؤدى الطبقة دور القدر فى المجتمع الحديث .

تميزت قصص إديث وارتون القصيرة بالنظرة نفسها إلى الزيف الاجتماعى الذى قد يبهر معظم الناس التقليديين . فى قصة «إكسنجو» ١٩١٦ تسخر من المجتمع الأرستقراطى ممثلا فى مجموعة من النساء اللائى تجمعن حول مائدة الغذاء فى أحد الأندية الراقية ، ولكى تعرى جهلهن وتفضح غباءهن تطرح إحداهن التى تتميز منهن بالذكاء والثقافة – تطرح موضوعا للمناقشة يتمثل فى إكسنجو الذى تتظاهر النسوة بمعرفة كل شىء عنه ، لكنهن يكتشفهن فى نهاية القصة أن إكسنجو هذا ليس سوى مجرد نهر فى البرازيل .

هكذا استطاعت إديث وارتون أن تخلق عالما روائيا خاصا بها ، لم تؤثر نظرتها الاجتماعية والأخلاقية المميزة على رواياتها وقصصها تأثيرا سيئا يجعل منها مجرد نسخ متكررة بالأفكار نفسها ، أو بتحولها إلى وعظ أخلاقى موجه إلى جمهور القراء ، فقد حرصت إديث وارتون على القيم الجمالية للشكل الفنى عندها ، بحيث لم تدخل أى موقف أو أية شخصية فى عملها إلا إذا كانت لها وظيفة درامية محددة . هنا يبرز الأثر المفيد لهنرى جيمس عليها ، وإن كان النقاد قد اتهموها بأنها أكثر مباشرة وتقليدية منه ، لكن هذا لا ينفى مقدرتها الفنية الناضجة على خلق عالم روائى متميز يجسد الجوانب المتعددة لنظرتها المحددة تجاه المجتمع والكون والأحياء . .

111 روبرت بن وارين 111 Robert Penn Warren

(١٩٠٥ - ....)

روبرت بن وارين من الأدباء الأمريكيين المعاصرين الذين خاضوا عدة مجالات أدبية : كتب الرواية وقرض الشعر ، وله آراء وأبحاث نقدية ساهمت بدور كبير فيما يسمى بمدرسة النقد الجديد التي تزعمها جون كرو رانسم وآلن تيت وكليانث بروكس . أما عن رواياته فلها خلفية تاريخية وسياسية وأخلاقية عريضة ، لكنه لا يترك هذه الخلفية تسيطر على الشكل الفني لرواياته حتى لا تتحول إلى مجرد تسجيل تاريخي ، أو تحليل سياسي ، أو إرشاد أخلاقي ! فهو يعتقد أن من حق الروائي أن يستخدم أية مادة خام في رواياته طالما أنه قادر على إخضاعها لحتميات البناء الدرامي لها ، أما أشعاره فلم يكن لها البناء المتماسك القوى نفسه برغم وعيه بكل معايير النقد الحديث ، وبرغم انتمائه إلى « الجماعة الهاربة » التي تكونت من شعراء الجنوب الأمريكي . ربما كانت السمة المميزة لشعره أنه كان متأثرا بالشعراء الميتافيزيقيين إلى حد كبير . ويبدو أنه انساق وراء شطحات الروح والعاطفة المميزة لهذا اللون من الشعر ، مما جعله يخرج في بعض الأحيان عن الإطار الدرامي لقصائده ، كان هذا المضمون الخصب سببا في تحويل قصيدته السردية الطويلة « شقيق التنين » ١٩٥٣ إلى مسرحية أنتجت بالفعل .

وعلى الرغم من أن روبرت بن وارين يُعد من رواد مدرسة « النقد الجديد » فإنه ينفي وجود شيء يُدعى مدرسة « النقد الجديد » وذلك في مقابلة صحفية أجراها معه رالف إليسون ويوجين وولتر لمجلة « باريس ريفيو » . سأله الصحفيان عن اهتماماته في مجال الشكل والمضمون وخاصة تلك التي يشترك فيها والجماعة التي ينتمي إليها فقال :

« في اعتقادي أنكما تقصدان الشعراء الذين يطلقون عليهم اصطلاح « الجماعة الهاربة » في ناشفيل : آلن تيت ، وجون كرورانسم ، ودونالد ديفدسون ، وماريان مور .. إلخ ، لكنني في واقع الأمر لا أعلم تماما ما الذي كانت تشترك فيه هذه الجماعة ؟ يبدو أن هناك مغالطة أكبر في افتراض أن هناك برنامجا محددا ومنهجا مميزا

« لجماعة الهاربين » ، فليس ثمة اتفاق بينهم على اتجاهات معينة ، بل كان الوضع على النقيض من ذلك تماما حيث كانت هناك اختلافات جذرية بينهم فى المزاج والنظرة الجمالية . لعلهم يرتبطون فقط بحدود البقعة الجغرافية وقرض الشعر . أما ما عدا ذلك فكان بعضهم أساتذة ، وبعضهم رجال أعمال وأحدهم مصرفيا ، وغالبيتهم طلاباً ودارسين . كان اللقاء بينهم يتم بصورة غير رسمية لمناقشة بعض المشكلات الفلسفية وتبادل إلقاء القصائد على مسامع الحاضرين ، كان بعضهم يعتبر المسألة مجرد هواية بالنسبة لأعمالهم الرئيسة ، أما فى حالة بعضهم الآخر مثل تيت فقد كان الشعر عندهم مسألة حياة أو موت . هكذا يتضح أن نشاطهم لم يخضع لأى منهج أو مدرسة . وقد تمثل الرابط الوحيد بينهم فى الاهتمام المشترك والاحترام المتبادل . بالإضافة إلى عزلتهم الإقليمية على ما أعتقد . »

لكننا لا نتفق تماما مع وارين فى تحليله هذا لأن أعضاء هذه الجماعة كانوا يشتركون فى سمات فكرية وفنية مميزة ، منها على سبيل المثال : الإصرار على استقلال الشعر عن الأمور الجارية والمؤقتة فى المجتمع ، فالشعر خلق وإبداع وليس مجرد صورة أو مرآة لأحداث الحياة اليومية للإنسان ، كما يشترك أعضاء هذه الجماعة فى التركيز على الجانب الروحى والميتافيزيقى وعالم ما بعد الموت ، وعلى المستوى السياسى والاقتصادى والاجتماعى ، فهم يرفضون النظم الشمولية وعلى رأسها الماركسية ، هكذا يتضح لنا أن أعضاء تلك الجماعة لم يكونوا مرتبطين فقط بالجغرافيا والشعر كما ادعى وارين الذى تبين أعماله هو شخصيا مدى الارتباط الفكرى بينه وبين جماعة الهاربين .

حياته وإنجازاته :

ولد وارين فى مدينة جثرى بولاية كنتكى : تلقى تعليمه العالى فى جامعة فاندربيلت وجامعة ييل ، ثم جامعة أوكسفورد على حساب منحة من منح سيسيل رودس . بعد تخرجه شغل كرسى أستاذ الأدب الإنجليزى فى جامعة لويزيانا عام ١٩٣٤ ، ثم فى جامعة مينسوتا عام ١٩٤٢ عندما حصل على جائزة شيللى التذكارية للشعر ، كما رأس تحرير مجلة « سذرن ريفيو » ثم عين أستاذا للدراما بجامعة ييل فى الفترة بين عامى ١٩٥١ و ١٩٥٦ وابتداء من عام ١٩٦١ شغل كرسى الأستاذية فى الأدب الإنجليزى.

أما أول إنتاج له فكان فى السيرة الذاتية بعنوان « جون براون : صنع شهيد » ١٩٢٩ . فى الشعر كان أول دواوينه : « ست وثلاثون قصيدة » ١٩٣٥ ، و « إحدى عشرة قصيدة حول نفس الموضوع » ١٩٤٢ ، ثم « قصائد مختارة » ١٩٤٤ و « شقيق التنين » ١٩٥٣ . فى مجال الرواية كتب « مسافر الليل » ١٩٣٨ ، و « عند بوابة السماء » ١٩٤٣ ، و « كل رجال الملك » ١٩٤٦ ، و « كفانى يا دنيا ويا زمن » ١٩٥٠ ، و « عصبة الملائكة » ١٩٥٥ ، و « الفيضان » ١٩٦٤ وروايات أخرى ، كما أن له مجموعة قصصية بعنوان « السيرك فى الطابق الأعلى » ١٩٤٨ . كان قد فاز بجائزة بوليتزر بعد نشر روايته « كل رجال الملك » ، وكانت تحويلا لمسرحية « كبرياء الجسد » التى كتبها عام ١٩٤٠ .

بالنسبة لإنجاز وارين فى مجال الأبحاث النقدية – فقد كتب عشر دراسات صدرت فى كتاب بعنوان « مقالات مختارة » كالآتى : « الشعر الخالص والشعر غير الخالص » ١٩٤٢ ، و « السراب الكبير : كونراد

ورواية نوسترومو » ١٩٥١ ، و « وليم فوكنر » ١٩٥٠ ، و « إيرنست هيمنجواى » ١٩٤٧ ، « موضوعات روبرت فروست » ١٩٤٧ ، و « التورية الساخرة : كاترين آن بورتر » ١٩٥٢ ، و « الحب والانفصال عند إيدورا ولتى » ١٩٤٤ ، و «كلمة عن هاملت توماس وولف» ١٩٣٥ ، و « ميلفيل الشاعر » ١٩٤٥ ، و « قصيدة خيال خالص : تجربة فى القراءة» ١٩٤٦ .

يحدد وارين مفهومه للنقد الحديث فى مقدمته لهذه المقالات فيوضح أن الناقد لابد أن يمارس قدرته العقلية ، وإدراكه للتنسيق الجمالى ، ولماحيته فى إلقاء الأضواء الموضوعية على محاسن ومساوى العمل المطروح للتحليل ، فكل هذه العناصر تلتق فيا يسميه بالبصيرة النافذة التى تخترق الشكل والمضمون فى جولة واحدة وصولا إلى الهدف الفكرى والفنى للأديب ، فهى القدرة على الرؤية من زوايا متعددة مختلفة فى آن واحد ، وبها يستطيع الناقد أن يلم بطبيعة العمل الفنى ومعناه ، وكيف خرج إلى حيز الوجود ؟ وعلاقته بالعالم الذى صدر عنه منذ كان مجرد فكرة أو إحساس ، والحيز الذى يشغله الآن بعد أن تكامل وأصبح نابضا بالحياة ، وهى حياة تجمع بين الوجود الذاتى لجسمه المحدد ، وبين الوجود الكونى مكثفا فى شكله الفنى . وعلى الرغم من كل هذه الأسلحة التى يتحتم على الناقد أن يستخدمها فإن وارين يرى أن العمل الفنى الناضج الحى لا يمكن أن يخضع تماما لأى منهج نقدى بالذات ، لأن هذا المنهج مهما كان عميقا وشاملا فإنه لا يخرج عن كونه مجرد معيار أو قالب على حين أن الحياة التى يضج بها العمل الفنى لا يمكن أن تخضع كلية لمثل هذا المعيار أو القالب . فى هذا يتفق وارين مع رولاند بارتيز فى كتابه « النقد والحقيقة » عندما يقول : إنه مهما ذهب النقد فى تحليل العمل الفنى أو حتى تفسيره – فإنه يحتفظ دائما بسر كامن مستتر فى أعماقه ، ولا يعنى الإصرار على كشف هذا السر سوى تجريد العمل الفنى من إمكان إضافات جديدة ، وأحيانا يعنى قتل الروح النابضة داخله وتحويله إلى مجرد جثة ممددة على مشرحة النقد .

تتضح هذه الفكرة بصورة محددة فى مقالة وارين « الشعر الخالص والشعر غير الخالص » عندما يؤكد أنه من النادر أن يكرس الناقد قلمه تماما من أجل إعلاء شأن النظرية النقدية التى ينادى بها ، لأنه عند تطبيقها على الأعمال الأدبية المختلفة سيكتشف أنها غير قادرة على احتوائها تماما ، وخاصة إذا كانت النظرية قائمة أساسا على فكرة سيكلوجية فقط أو أخلاقية ، أو شكلية ، أو تاريخية ، أو حتى كل هذه الأفكار مجتمعة . والناقد الواعى هو الذى يدرك استحالة أن يستنفد تفسير بمفرده كل منابع القصيدة ، لذلك تتركز مهمته النقدية فى إلقاء الأضواء الموضوعية على نواحى الخصب الفكرية والفنية فيها ، وما تحويه من دلالات وتلميحات وتأويلات ، أى أن كل ما يريد أن يفعله هو أن يمنح القصيدة فرصة أخرى ، لكى تعرض فيها قوتها السحرية الخفية المتمثلة فى جوهر الشعر ذاته ، وبذلك يساعد القارئ على الاقتراب بقدر الإمكان من منابع الجمال فيها ، ويتحتم على الشاعر أن يخرج نفسه تماما من التجربة حتى يستطيع الحكم عليها . وهو الحكم الذى يعتمد على الذاكرة أو مما تبقى فى نفسية الناقد من تأثره بها . وهذا التأثر فى ذاته دليل على قيمة التجربة ، ويؤكد فى الوقت نفسه علاقة التجربة الشعرية بالنظام المتكامل للحياة الإنسانية ، بل إن قيمتها تنهض على موقفها ومدى الإضافة التى أنجزتها تجاهه ، فكل عمل فنى توسيع لرقعة التقاليد الأدبية السابقة عليه ، وإذا تحول إلى شيء منعزل داخل ذاته بحيث

يفقد الصلة بهذه التقاليد فإنه يقضى على نفسه بالموت ! هذا يحتم على الناقد أن يوضح للقارئ الصلة بين العمل الأدبى وغيرة من الأعمال الأدبية السابقة أو المعاصرة له فالأعمال الأدبية تكون فيما بينها نمطا مستقلا متكاملا يتأثر فيه الجديد بالقديم ، والقديم بالجديد ، كما يقول ت . س . إليوت ، لذلك فإنه يفترض فى الناقد أن يستخدم إلى جانب التحليل أداة أخرى هى المقارنة ليحدد التقاليد الأدبية التى ينتمى إليها الكاتب ، ويبين إلى أى مدى أضاف الكاتب إلى هذه التقاليد ؟ وبذلك يوضع العمل الأدبى فى موضعه الصحيح بالنسبة لغيره من الأعمال الأدبية فيزداد إدراكنا له كما هو على حقيقته ومن ثم يساهم الناقد فى خلق جمهور من القراء على قدر من الوعى الأدبى السليم والتذوق الفنى الناضج .

الإضافات الروائية :

فى دراسة مستفيضة بعنوان « معنى روايات روبرت بن وارين » يقول الناقد إيريك بنتلى : إن وارين يُعد من أعظم الروائيين الأمريكيين الذين ظهروا منذ العشرينيات ، فهو يملك رؤية متكاملة وفلسفة محددة تجعل من رواياته أعمالا ذات شخصية مميزة بحيث تتكامل جوانب هذه الرؤية ، وتتأكد فى رواية بعد الأخرى . تتركز فلسفة وارين فى بحث كل شخصياته عن معنى وجودها ، وعن إدراك حقيقة ذاتها . وتنبع مآسى الإنسانية كلها من عجز الإنسان فى أحيان كثيرة عن الوصول إلى هذا النوع الحيوى من المعرفة . قد تبدو هذه الحقيقة بديهية ومباشرة وبسيطة ، لكنها عندما تدخل مجال التطبيق العملى فإنها تتحول إلى معادلة صعبة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان . كانت أولى رواياته « مسافر الليل » تجسيدا لهذه الرؤية على نطاق واسع من خلال شخصية مستر « من » المحامى من كنتكى والبالغ من العمر الأربعين ، فقد انضم إلى جماعة من المتمردين قامت بالقضاء على محصول التبغ الذى يملكه جيرانهم الرافضون الانضمام إلى اتحاد مقترح لتجار الجملة الذين يهدفون إلى احتكار تجارة التبغ . لا يقنع المتمردون بالغارات التى كانوا يشنونها على حقول التبغ ومخازنه ، بل يكونون جيشا نظاميا يزحفون به على مدينتين مجاورتين ، لكن فرق الحرس القومى تقف لهم بالمرصاد ، وتوقع بهم شر هزيمة . وكان مستر « من » من الذين فقدوا حياتهم فى هذه المعارك .

وإذا كانت الرواية محتشدة ظاهريا بكل عوامل الإثارة والتآمر التى يغرم بها قارئ التسلية فإن جوهرها الحقيقى يدور حول بحث مستر « من » عن معنى وجوده وحقيقة ذاته . لقد حاول أن يجد ذاته فى الآخرين من أمثال السناتور توليفر الذى أقحمه فى الحياة العامة . بل كان توليفر نفسه يفتقدها فعليا . ولكنه كان قادرا على التظاهر أمام الآخرين بهذا المذهب البراق الذى طالما خدعهم به ، وأولهم مستر « من » . فلم يكن يمتلك الكيان الذاتى الذى يمكنه من مواجهة الحياة . ومن هنا كانت المصائب التى توالت عليه ! وأصبحت الكراهية هى العلاقة الفريدة بينه وبين الآخرين لدرجة أنه يقرر قتل توليفر نفسه ، ولكنه يجد نفسه عاجزا عن القيام بهذه المهمة . لقد انتهت حياته أدبيا قبل أن تقضى عليها القوات المطاردة ماديا . ويموت « من » دون أن يعرف حقيقة نفسه ، ودون أن يحقق كيانه أو يعرف معنى وجوده الذى طالما لهث فى أعقابه . كانت مأساته أنه سار دائما فى الطريق المسدود ، ولذلك كان بحثه عن سراب قضى على حياته بالفعل .

ليس معنى هذا أن كل شخصيات وارين تموت جاهلة تماما بحقيقة وجودها ، فهناك الدكتور ماكدونالد الذى يمثل جيل الرواد الأول ، والذى هرب إلى الغرب عندما أحس أن الحياة فى الجنوب توشك أن تصيبه بالاختناق . وهناك أيضا الكابتن تود أحد خبراء الحرب الأهلية والذى طالما أثار حسد « من » وغيرته بسبب ثقته البالغة بنفسه ، كما نجد ويللى براودفيت ذلك الفلاح المغامر الجرىء ذا الإيمان الذى لم يتزعزع بالله وبقوانين هذا الكون . لقد وضع وارين هؤلاء وغيرهم فى مواجهة الفشل الذريع الذى تجسد فى شخصية مستر «من». لم تكن هناك شخصيات على شاكلة « من » إلا السناتور توليفر وابنه عم «من» العانس التى تدعى مس إيبانث سبراج . حتى فى علاقته النسائية كان « من » فاشلا سواء مع زوجته أو مع عشيقته ! لقد عجز عن الاتحاد مع الآخرين فى أيه صورة من صور الاتحاد وهى النغمة التى وجدناها نفسها فى قصيدة وارين « الرؤيا » والتى توضح أن الإنسان لن يتذوق طعم الحب إلا إذا أدرك الحدود الفاصلة بين الاتحاد والانعزال . كانت مأساة « من » أنه لم يعرف الاتحاد مع نفسه ، فكيف إذن يعرف الاتحاد مع الآخرين ؟ لقد عجز عن أن يجعل حاضره امتدادا ناجحا لماضيه الفاشل ، وفقد فى الوقت نفسه القدرة على الإيمان بالمستقبل ، ففى حياة الإنسان لا يوجد ذلك التقسيم الافتراضى الذى يحيل الزمن إلى ماض وحاضر ومستقبل ، فالحياة هى نفسها وحدة واحدة حتى إذا عجز الإنسان عن الاتحاد مع ذاته .

فى رواية « عند بوابة السماء » يجسد وارين تنويعات جديدة على النغمة الأساسية التى وردت من قبل فى رواية « مسافر الليل » لكن التكنيك يختلف من ناحية توزيع الأضواء على الشخصيات : فالروائى يهتم بها كلها على قدم المساواة ، ولا يركز اهتمامه الأساس على البطل : أى أنه يحاول الوصول إلى الوحدة الدرامية الصعبة التى تعتمد على تداخل المواقف والمشاهد فى ثنايا النسيج الروائى المواكب للفكرة الأساسية بدلا من الوحدة السهلة التقليدية التى تعتمد على شخصية رئيسة وشخصيات ثانوية تدور فى فلكها . ويتفادى وارين من كل حيل الخيال والرومانسية حتى لا يخلق أى حاجز بين الشخصيات والقراء بهدف أن يجد القراء أنفسهم فى الشخصيات . يقول إيريك بنتلى : إنه بسبب هذه الشخصيات الحية والمقنعة أصبحت الرواية فى منتهى الصدق الفنى حتى إذا كانت مجرد صورة للحياة فى أمريكا المعاصرة ، لكن طموح وارين لم يقنع بهذا وجسد المضمون فى بناء درامى متناسق .

تقول الناقدة إيرين هندرى فى دراسة لها عن الروايتين الأوليين فى مجلة « سيوانى ريفيو » عدد شتاء ١٩٤٥ : إنه إذا كان مستر « من » فى « مسافر الليل » قد اتجه إلى الآخرين بحثا عن ذاته ، وكان الفشل والإحباط فى انتظاره – فإن سليم ساريت فى « عند بوابة السماء » قد اتجه إلى داخل نفسه بحثا عن معنى وجوده ، لكنه فشل بالدرجة نفسها . وإذا كان « من » قد حقق بعضا من ذاته فى القيام بأعمال الوكالة عن السناتور توليفر فقد فشل ساريت تماما فى أن يجد أى معنى لوجوده ، وانتهى كقاتل : أى أن وارين يريد أن يقول : إنه إذا كان الاندماج مع الآخرين بكل السبل زاخرا بالفشل والإحباط والمخاطر فإن هذه العوامل تتضاعف فى حياة العزلة والانغلاق على النفس ، لذلك تعتبر إيرين هندرى أن رواية « عند بوابة السماء » امتداد للنغمة التى وردت هى نفسها فى « مسافر الليل » ، ولكن بتنويعة جديدة ، فقد حل سليم ساريت محل مستر « من » فى حين يعاود السناتور توليفر

ظهوره ، ولكن مع حيوية أكثر فى شخصية رجل الأعمال بوجان ميردوك . يمثل ويللى براودفيت النغمة المعارضة لآشبى ويندام ، لكن يبلور الاثنان روح البراءة المنطلقة والتى تبدو أكثر أصالة من الشخصيات المتعلمة والمثقفة والمادية .

يتركز التطور الدرامى لشخصيات وارين فى المدى الذى تتحرك فيه نحو إدراك حقيقة ذاتها ، فبعض منها لا يتحرك إطلاقا ، وبعض آخر يتحرك ولكنه لا يصل . كل هذا بسبب الحياة المتقطعة التى تعيشها الشخصيات ، وهى متقطعة لأنها تثور على الماضى ، لكنها تفشل فى تحقيق ذاتها فى الحاضر ، ومن ثم فهى فاقدة للأمل تماما فى المستقبل ، لذلك فإن عنوان « عند بوابة السماء » يحمل كثيرا من التهكم والسخرية لأن الشخصيات لم تصل إلى أبعد مسافة من هذه البوابة ! كانت حياتها الجحيم بعينه ! وإذا كان الليل بكل صوره هو الجو الرمزى العام لرواية « مسافر الليل » فإن العفن هو الصورة العامة لرواية «عند بوابة السماء» . هذا المنهج الفنى اكتسبه وارين فى دراساته النقدية وإنجازاته الشعرية التى تحتم تحويل العمل الأدبى إلى تجربة نفسية حية من خلال خلق جو خاص به .

فى رواية «كل رجال الملك » التى كانت تحويلا روائيا لمسرحية «كبرياء الجسد » التى كتبها وارين عام ١٩٤٠ يقدم المؤلف بلورة مكثفة لنغمته الرئيسة والمفضلة التى تمثلت فى المسرحية من قبل . يبدو أن وارين كان يمارس مهاراته فى مجال الشكل الفنى عندما قام بهذه المحاولة النادرة ، لأنه من المعتاد أن تعد الرواية إعدادا مسرحيا لتنتج فيما بعد ؛ أما أن تتحول المسرحية إلى رواية وبالكاتب نفسه فهذه محاولة رائدة فى مجالها ، وخاصة أن البناء الدرامى لكل من المسرحية والرواية كان متقنا ومتناسقا إلى حد كبير . كان المضمون امتدادا للروايتين السابقتين ، ولكن بتنويعة جديدة تمثلت فى أن البطولة عقدت لذلك النوع من الرجال من أمثال السناتور توليفر وبوجان ميردوك ، وتجسدت فى شخصية حاكم الولاية ويللى ستارك الذى أصيب بمرض العصر الذى يدفع البشر إلى الجرى وراء القوة المادية فى كل مظاهرها على حين يعانون من الخواء الروحى داخلهم فى أبشع صورة . بل يمارسون الكبت والإرهاب على الذين يقعون تحت سطوتهم ، ويتمتعون فى الوقت نفسه بالامتلاء الروحى الذى حُرِموه .

وعلى الرغم من أن روبرت بن وارين استوحى مضمون روايته من حياة هيوى لونج (١٨٩٣ – ١٩٣٥) الذى كان حاكما لولاية لويزيانا ، وتبنى اتجاهات دكتاتورية أدت إلى اغتياله على سلم مجلس ولايته بعد أن أعلن ترشيح نفسه لرياسة الجمهورية فى الانتخابات التالية – فإن وارين استخدم هذه القصة كمجرد مادة خام لتجسيد مأساة الإنسان الذى يمتلك الحرية والثقة المطلقة فى نفسه فى سيطرته على الآخرين على حين يفشل فى السيطرة على ذاته الجامحة ، لأن قوته المادية لم تكن قائمة على فكرة إنسانية شاملة ، ويبدو أن فلسفة وارين التى بدت من قبل سواء فى شعره أو فى نثره قد وجدت أخيراً العمل الذى يعتبر تجسيدا حيا وشاملا لكل جوانبها ، وإذا كانت هذه الفلسفة قد بدأت منذ القدم مع أرسطو الذى قال « اعرف نفسك » وأن جميع فروع المعرفة تبدأ بمعرفة النفس فإن هذه الفلسفة القديمة تبدو جديدة تماما فى روايات وارين وأشعاره : فالفن قادر على تجسيد الأفكار القديمة المجردة وتحويلها إلى حياة نابضة متكاملة خارجة عن نطاق الزمن ودورته الأزلية الأبدية .

وإذا قارنا الرواية بالمسرحية فسنجد أن الاثنتين يحتويان على المضمون نفسه تماما . فتحولت المشاهد والمواقف إلى سرد روائى يحتوى على كثير من التحليل الذى ورد من قبل فى الحوار المسرحى . وما حدث على خشبة المسرح فى مجرد دقائق تحول إلى عرض واقعى مسهب للدوافع التى أدت بالبطل إلى السلوك والتفكير بهذه الطريقة المعينة على حين حل الروائى جاك بيردن محل الكورس على سبيل تحليل الجوانب المأسوية فى شخصية البطل من خلال نظرة محايدة باردة تهكمية إلى حد المرارة فى بعض الأحيان . لم يقنع وارين بقيام بيردن بدور الراوى فقط ، بل قام بإدماجه بحيث تحولت قصة ويللى ستارك إلى قصة داخل قصة . وقد قال الناقد نورتون جيرو فى مقالة له فى مجلة « آكسنت » صيف ١٩٤٧ : إن وارين استخدم جاك بيردن فى تطوير الخط الدرامى الأساس للأحداث حتى لا يضل طريقه ، ويدخل فى متاهات جانبية وطرق مسدودة .

علق دوجلاس بوش الأستاذ بجامعة هارفارد على المضمون الفلسفى الذى يشكل كل أعمال وارين فقال : ما يمنح أعماله الطعم الخاص المميز لها ذلك الصراع الذى تدور رحاه داخل الإنسان بين ضميره وطبيعته التى ولد بها ، وهذا المفهوم حل محل الصراع التقليدى بين الفرد وقوى المجتمع المحيطة به . قد يحتوى على صراع بين الخير والشر ، لكن الاحتمال الأكثر توقعا أن نجد إنسانا بائسا يتحطم بفعل البيئة التى شكلت طبيعته على نحو خاص ، بذلك انتقلت المسئولية الأخلاقية من الفرد إلى المجتمع . لكننا نضيف إلى قول دوجلاس بوش : إن أدب وارين لم يكن بالبساطة التى يأخذ بها جانب الفرد ضد المجتمع أو العكس ، فقد كان ينظر إلى الحياة كوحدة واحدة بكل ما تحمله من فردية وجماعية ، ومادية وروحانية بدليل أن مأساة كل شخصياته كانت تتمثل فى امتلاك القوة المادية التى لا يساندها الامتلاء الروحى من الداخل .

١١٢ ثورنتون وايلدر

112 Thornton Wilder

(١٨٩٧ - ١٩٧٦)

ثورنتون وايلدر من الأدباء الأمريكيين المعاصرين الذين جمعوا بين كتابة الرواية والمسرحية ، كان قد وضع نصب عينيه أن يجدد فى ميدان الشكل الفنى ، وألا يقنع بالأشكال التقليدية التى سبقته ، فهو من أوائل المجددين وخاصة فى المسرح ، فقد أقلقته كثيرا حالة التفاهة والسطحية والخواء التى وصل إليها مسرح الطبقة المتوسطة فى الولايات المتحدة ، وذلك عندما صرف كتاب المسرح التقليديون نظرهم عن أية محاولة لاكتشاف الإمكانات الخفية والجديدة لفن الدراما ، فأصبحت المضامين مستهلكة ، والمواقف مكررة ، والشخصيات نمطية ! لم يقنع ثورنتون وايلدر بهذا المسخ ، وقرر أن يفعل فى أمريكا ما فعله سترندبرج من قبل فى السويد . آلى على نفسه أن يستخدم أولا الدراما التقليدية فى بث روح فكرية جديدة ، ثم يطور هذه الدراما التقليدية إلى أشكال جديدة بعد أن يكون قد أخذ بيد الجمهور تدريجا نحو اكتشافات لم يعرفها من قبل . بذلك اكتسبت النصوص المسرحية دلالات جديدة ، وأفكارا ناضجة ومضامين عميقة بالإضافة إلى الأساليب المستحدثة فى الإخراج المسرحى . ولأن المسرح الأمريكى بطبيعته لا يحتمل المأساة الصرفة أو الكوميديا الصرفة ، وخاصة الكلاسيكية منها التى تتطلب ديكورات ضخمة ومكلفة بحيث لا يوافق أصحاب المسارح على احتمال نفقاتها - أدرك وايلدر هذه الحقيقة جيدا ، وأحدث ثورة فعلية فى المسرحية الأمريكية عندما سار فى اتجاه المدرسة التعبيرية التى لاقت قبولا كبيرا من المزاج الأمريكى .

ولد ثورنتون وايلدر فى مدينة ماديسون بولاية ويسكونسن ، وفى صباه الباكر نزح مع والديه إلى الصين حيث بدأ تعليمه الابتدائى ، لكنه عاد فى شبابه المبكر إلى الولايات المتحدة حيث استمر فى تعليمه الجامعى الذى أكمله فيما بعد فى روما . ومنذ عام ١٩٢١ ظل لعدة سنوات يعمل مدرسا فى نيوجيرسى ، ثم اشتغل أستاذا للغة الإنجليزية بجامعة شيكاغو فى الفترة ما بين عامى ١٩٣٠ و ١٩٣٦ ، لكنه لم يكن راضيا عن هذه الوظائف

التقليدية التى أحس أن أى شخص آخر يمكنه القيام بها ، أما هو فكان يبحث عن تحقيق ذاته حتى وجد نفسه فى الأدب . ظل على الاحتفاظ بوظيفته فى جامعة شيكاغو كمصدر مالى لحياته ، أما هوايته فانصرفت كلية إلى التأليف الأدبى ، وكتب أول رواية له عام ١٩٢٦ بعنوان «الكابالا» لم تحز نجاحا يذكر ، لكنه فى العام التالى كتب رواية « قنطرة سانت لويس رى » التى جلبت له الشهرة العريضة ، واعتراف النقاد بموهبته الفذة ، ثم كتب رواية « امرأة من أندروس » ١٩٣٠ و « السماء وجهتى » ١٩٣٤ لكنهما لم تحققا النجاح الذى حققته « قنطرة سانت لويس رى » ولعل هذا هو السبب فى هجره كتابة الرواية حتى عام ١٩٤٨ حين كتب روايته الناجحة « منتصف مارس » التى ربط فيها التاريخ بالخيال فى وحدة فنية موفقة .

لم يقنع وايلدر بالشكل الروائى فقط فى مطلع حياته الفنية ، فجرب أيضا المسرحية عندما كتب عام ١٩٢٨ مسرحية « الملاك الذى أثار الأمواج » ثم أتبعها مجلدا ثانيا يحوى مجموعة من مسرحيات الفصل الواحد بعنوان « عشاء الميلاد الطويل » ١٩٣١ . فى عام ١٩٣٢ ظهرت له مسرحية « لوكريس » التى اقتبسها عن الكاتب المسرحى الفرنسى اندريه أوبى ، والتى تدور حول موضوع اغتصاب لوكريس الذى تناوله شكسبير فى قصيدته المشهورة . وفى عام ١٩٣٧ اقتبس مسرحية إبسن المشهورة « بيت الدمية » . كل هذا مهد الأذهان لمسرحية وايلدر العظيمة « مدينتنا » عام ١٩٣٨ والتى جلبت له الشهْرة المدوية ، وأفسحت له مكانا بجوار يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكى ، ثم ثبت مكانته بمسرحية « بخلع الضرس » ١٩٤٢ ، وبعدها مسرحيته الشهيرة « الخاطبة » عام ١٩٥٤ ، ثم عاد إلى كتابة الرواية عام ١٩٦٧ عندما كتب « اليوم الثامن » .

بين التقاليد والتجريب :

ارتبط اسم وايلدر بالتجريب دائما ، لكنه لم يكن كاتبا طليعيا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ، لم يكن المناخ المسرحى الأمريكى يسمح بظهور مثل هذا الكاتب الثورى ، كما نجد فى فرنسا أو السويد أو النرويج مثلا ، كان هدف وايلدر هو التطوير ، وليس الانقلاب الجذرى ، لذلك لم يرفض تماما الأسلوب التقليدى فى التأليف ، بل استخدم كثيرا من حيله فى كتاباته : والدليل على ذلك أن مسرحيته « مدينتنا » و « بخلع الضرس » اللتين ارتبطتا فى الأذهان بالتجريب والتجديد إنما هما مجرد مسرحيتين تسخران من المسرح التقليدى ، وتحاولان توسيع رقعة تقاليده ، على حين كانت مسرحية « الخاطبة » ١٩٥٤ إعادة صياغة لمسرحيته المبكرة « تاجر يونكرز » التى كتبها عام ١٩٣٨ ، لكن عنصر التجريب الحقيقى يتمثل فى الأشكال الفنية التى اتخذتها مسرحياته من حيث حرية الحركة ، والتلاعب بالمكان والزمان والخروج بهما من إيقاع التوقيت العادى : فمثلا فى مسرحية « عشاء الميلاد الطويل » ١٩٣١ تمر على المشاهدين تسعون سنة فى وقت لا يزيد عن ساعة واحدة ، وفى مسرحية « عربة البولمان » التى نشرت فى المجلد نفسه ، يتحول المسرح إلى عربة قطار يجلس على كراسيها الممثلون ، على حين أن القطار ينطلق بأقصى سرعته برغم ثبات المسرح .

والمقدمة التى كتبها عام ١٩٥٧ لمسرحياته الثلاث تذكرنا المقدمة التى كتبها سترندبرج لمسرحية « جوليا » التى عبر فيها عن مخاوفه من النفوذ الجديد الذى تمارسه الطبقة المتوسطة الجديدة على مختلف الفنون ، فهى طبقة

لا تعترف إلا بالمظاهر المادية فى حياتها ، أما العواطف والأحاسيس الصادقة فلا تقيم لها أية قائمة ، بل تنكرها تماما ! تستعيض عن كل هذا بالنفاق الاجتماعى والاستقرار الاقتصادى ، ولذلك تسعى إلى خلق مسرح لا يثير فى الناس أفكارا مقلقة جديدة ، بل مسرح يبارك الوضع الحالى ويدشنه ويثبته ، فلابد أن يتحول المسرح من طاقة ثورية إلى قوة محافظة ، وبهذا تريد الطبقة المتوسطة أن يتحول المسرح إلى مكان للتسلية ونسيان الهموم ، مثله فى ذلك مثل الملهى الليلى تماما ، وهذا يعنى أن ينفصل المسرح تماما عن الحياة والواقع ولا يمسها من قريب أو بعيد ! ويجب على القائمين على المسرح ألا يخرجوا عن نطاق هذه المواصفات المسبقة ، لكن وايلدر رفض هذا بشدة وقرر أن يحطم حتى الوحدات الثلاث التقليدية فى المسرح : وحدة الزمان والمكان والحدث ، ونادى بأن المسرح قد خلق لكى يحطم الواقع ، ويعيد صياغته من جديد ، حتى يشمل الإنسان فى كل زمان ومكان ، ولا يصبح أسير عصره أو لحظته !

كان هدف وايلدر من التأليف الأدبى أساسا هو تغيير المجتمع وتطويره إلى الأفضل عن طريق تفتيح الأذهان للأفكار الجديدة ، حتى فى أعماله التى اتخذت مضمونها من التاريخ – حرص على حشدها بإسقاطات وانعكاسات على المجتمع المعاصر : نجد هذا المنهج فى رواية «الكابالا» التى يصور فيها مجتمعا دوليا فى روما حيث تعيش أخلاط متعددة من الناس ، وكلمة «الكابالا» أصلها عبرى وتعنى الأحاديث الشفاهية التى نقلت عن النبى موسى إلى الرابيين . والرواية زاخرة بالإسقاطات على المجتمع الأمريكى المعاصر الذى يزخر هو الآخر بأخلاط متعددة من البشر ، فى رواية « قنطرة سانت لويس رى » التى ظفرت بجائزة بوليتزر عام ١٩٢٧ يقدم فيها وايلدر شخصيات وجماعات مختلفة من الناس لقيت حتفها فى حادث سقوط جسر بالقرب من ليما عاصمة بيرو . أما رواية « امرأة من أندروس » التى تتخذ مضمونها من حكايات اليونان القديمة فنجد فيها من الرموز والإيحاءات ما يشير إلى ملامح الحياة المعاصرة فى الولايات المتحدة : فالمسألة ليست مجرد رواية « حدوتة » إغريقية . أما فى رواية « السماء وجهتى » فيتناول فيها وايلدر الحياة الأمريكية المعاصرة بأسلوب مباشر لا يحتمل أية مواربة ، ثم يعود إلى التاريخ مرة أخرى فى رواية « منتصف مارس » التى يقدم فيها شخصية يوليوس قيصر من زاوية جديدة .

إنجازاته المسرحية :

وإذا كان عدد مسرحيات وايلدر قليلا بالقياس إلى معاصريه من الكتاب المسرحيين فى تلك الفترة التجريبية من حياة المسرح الأمريكى ، ولا سيما بين الحربين العالميتين – فإن المسألة لا يمكن أن تقاس بالكم بقدر ما تقاس بالكيف ، يكفى وايلدر أنه كتب مسرحيات « مدينتنا » و « بخلع الضرس » و « الخاطبة » : فى مسرحية « مدينتنا » تتجلى ابتكارات وايلدر من حيث خلوها تماما من المناظر ، مما يذكرنا المسرح الكلاسيكى القديم الذى لم يكن سوى منصة عارية وخالية من المناظر ، وعليها قطعة أو قطعتان من الأثاث الرمزى . والمخرج فى هذه المسرحية يقوم بدور الراوى الذى يحكى لنا موضوع المسرحية ، ويعلق على مواقفها ، ويصف لنا شخصياتها عن طريق تقديم كل شخصية جديدة تظهر على المسرح .

ومضمون المسرحية غاية فى البساطة والسلاسة ، إذ يجسد لنا حياة الناس البسطاء الذين يعيشون فى بلدة جروفرز كونرز بإقليم نيوهامبشير فى نيو إنجلاند .

استفاد وايلدر بخبرته فى الفن القصصى عندما جعل المخرج يقوم بالرواية والسرد ! لذلك فهو شخصية رئيسة من شخصيات المسرحية وإن بدا أنه يتكلم خارج حلبة الصراع الدرامى ، وخصوصا أنه يجلس على جانب من المسرح بالقرب من الجمهور ، لكى يتحدث إليه حديثا وديا عاديا لا يحمل فى طياته أية رسميات بالمرة . هذا فى الوقت الذى تتحرك فيه الشخصيات وتجلس وتمشى دون النطق بكلمة واحدة : فالمخرج هو المتحدث الوحيد ، أما باقى الشخصيات فتؤدى تمثيلا صامتا إيمائيا (بانتومايم) ، لتقدم لنا شريحة من حياتها اليومية العادية ، لذلك يقدم وايلدر الفصل الأول من مسرحيته بعنوان « الحياة اليومية » والذى تقع أحداثه عام ١٩٠١ حيث نشهد يوما عاديا من أيام « مدينتنا » : يقدم لنا المخرج شخصيات الفصل ، فنرى مخزن مستر مورجان للعقاقير حيث يتقابل معظم سكان المدينة ، ثم نستعرض الشخصيات فنقابل الدكتور جبس وزوجته وابنيهما جورج وربيكا جبس ؛ كما نرى جاريهما مستر ويب رئيس تحرير الصحيفة المحلية مع زوجته وابنيهما إميلى ووالى ، نرى هؤلاء جميعا وغيرهم وهم يقضون يوما كاملا من أيام حياتهم العادية الخالية من أى تقلبات أو مفاجآت .

فى الفصل الثانى الذى يقدمه وايلدر بعنوان « الحب والزواج » والذى يأتى بعد انقضاء ثلاثة أعوام من الفصل الأول – يتعاهد جورج جبس وإميلى وب على الزواج بعد قصة غرام ملتهب نشاهد أسبابها ودوافعها على المسرح : فالجمهور يعرف كل شيء عما يجيش فى صدريهما من أحلام ومخاوف ، ويحس أيضاً بما يقلق بال والديهما من قلق وأرق ، لكنهما فى النهاية يتزوجان ، وتمضى تسعة أعوام ليأتى الفصل الثالث الذى عنوانه « الموت » والذى تدور أحداثه فى مقابر المدينة حيث نرى الذين ماتوا ودفنوا بالفعل وهم جالسون على أرائك ! ثم يطلب المخرج من الجمهور أن يحاول تذكر ما عرفه من أمر هؤلاء من قبل ، عندئذ يبدو فى الأفق شيء ما : هو ذلك الشيء الأزلى والأبدى الخالد ! إنه الكائن الإنسانى الذى تجرد أخيراً من كل اهتمامات الدنيا بعد أن فارقها ! لم يعد هؤلاء القوم يهتمون بملذات الحياة ، بل أصبح كل همهم انتظار حلول الأبدية وترقبها بشغف بالغ ، ثم نرى جنازة تسير وتقترب حيث نلمح إميلى وهى تصحب الموتى وتنضم إليهم ، فنعرف أنها ماتت وهى تلد ، وتعلن عن رغبتها وأملها فى العودة مرة أخرى إلى الحياة الدنيا ، على حين أن الموتى ينصحونها بألا تفعل . ومع ذلك تعود إلى عام عيد ميلادها الثامن عشر بعد أن تضرب بنصيحة الموتى عرض الحائط ! لكنها تعض بنان الندم ، وتحزن حزناً شديداً بعودتها إلى دنيا الأحياء التى تدرك أخيراً مدى ما تزخر به من ضلال وغى ، ومدى ما يقاسيه البشر من آلام ومخاوف وصراعات تتمثل فى زيارة جورج لقبرها حيث يرتمى عليه متوجعاً فى لوعة وحيرة ! فتأسف له أشد الأسف ؛ لأنه لا يفهم ، مثله فى ذلك مثل الأحياء الذين لا يدركون ما يستمتع به الموتى فى دار الخلود من سعادة وراحة وطمأنينة بال !

تلك هى المسرحية التى قلبت تقاليد المسرح الأمريكى رأساً على عقب ، وذلك بمضمونها الجديد الغريب ، وشكلها المبتكر المتناسق . وعلى الرغم من ثوريتها البالغة فقد استقبلها الجمهور التقليدى بترحاب بالغ نظراً لروحها التى تفيض حباً وتصوفاً وإشراقاً ؛ لذلك أصبحت من كلاسيكيات المسرح العالمى التى تمثل فى كل

زمان ومكان ، لتحوز إعجاب الجماهير وتقديرهم بالرغم من هجوم نقاد الواقعية عليها واتهامهم لوايلدر بأنه يفضل الموت على الحياة . لم يكن هذا هو هدف وايلدر على الإطلاق ؛ فقد أراد أن يقول لنا فى شكل فنى باهر : إن الحياة والموت هما وجهان لعملة واحدة هى الكون كله ، ومن ير وجهاً واحداً فقط دون الآخر فإنه بذلك يعجز عن إدراك وجوده هو كإنسان . وربما أراد وايلدر أيضاً أن ينقد الحياة فى المجتمع الأمريكى المعاصر على أساس أنها حياة خير منها الموت طالما أنها تزخر بمثل هذه الآلام والمخاوف والصراعات .

بخلع الضرس :

التجريب نفسه نجده فى مسرحية «بخلع الضرس» التى تتخذ لها مضموناً رمزيا خياليا خرافيا يجسد معركة الكفاح الطويل التى خاضها الإنسان نحو الحضارة والمدنية منذ بدء الخليقة حتى اليوم الذى اندلعت فيه الحرب العالمية الأولى التى استخدمت فيها كل أساليب القتل وأدوات الفتك التى لا ترحم ! فى المسرحية نتتبع أرواح مستر آنتروبوس وزوجته وابنها وابنتها وخادمتها سابينا خلال العصور المتتالية منذ العصر الجليدى ، ثم خلال الفيضان ، وبعد ذلك خلال الحرب العالمية الأولى : بهذا الأسلوب التجريبى يمتزج الزمان والمكان وتزول أبعادهما التقليدية تماماً ، فتتقابل الشخصيات الحقيقية والشخصيات الخيالية . وكأن علم نشأة الحياة على الأرض قد تحول إلى عمل درامى من الطراز الأول من خلال الشخصيات الرمزية والأسطورية التى تثير فكرنا وخيالنا مثلما أثارته شخصيات «مدينتنا» . قام وايلدر بإحياء تراث المسرح الإغريقى القديم الذى اعتمد فى مضامينه الإنسانية على خرافاته الشعبية وأساطيره الدينية .

تحكى مسرحية «بخلع الضرس» قصة الحضارة الإنسانية بتكثيف درامى لم يسبق له مثيل : فنرى الشخصيات الرئيسة وهى تناضل اضطرابات الطبيعة وعناصرها الرهيبة منذ بداية العصر الجليدى ، وكيف تنجح وتنجو بخلع الضرس من هجوم الزواحف والزلازل والتقلبات الجيولوجية والجوية ، والمجاعات والفيضانات ؟ كل هذا الصراع المميت لكى تصل إلى مرحلة المدنية الحديثة ، مدنية تحمل فى داخلها بذور القتل والتدمير والهلاك نفسها ، لكن على الرغم من كل هذه المصائب والمآسى فإن أسرة المستر آنتروبوس تنجو بخلع الضرس ، وهى فى هذا تمثل الأسرة الإنسانية كلها ، وترمز إلى ضرورة مقاومة الإنسان لعوامل الفتك والدمار والموت ، وكأن حياة الإنسان كلها تحولت إلى هروب من الفناء بخلع الضرس .

هكذا استطاع وايلدر خلْقَ تعبيرية خيالية جديدة أخرجت المسرح الأمريكى من نطاقه المحلى المحدود إلى مجال الإنسانية الرحب الشامل ؛ مما يجعله يقترب كثيراً من سترندبرج الذى لم يكن يهتم كثيراً بالحبكة المسرحية التقليدية ولا سيما فى مسرحياته التقليدية ، كذلك اقترب من منهج المسرح الصينى واليابانى الذى يمزج بين الفن القصصى والمسرحى . لا يتوقف وايلدر عن التجريب فيجرب حظه فى مسرحية المهزلة أو الفارس بكتابة مسرحية «تاجر يونكرز» عام ١٩٣٨ ، وهى التى أعاد صياغتها وتهذيبها عام ١٩٥٤ بعنوان «الخاطبة» : مضمون المسرحية قديم جدا يرجع إلى المسرح الإغريقى ممثلاً فى ميناندر ثم بلوتوس فى المسرح الرومانى . ويصل إلى قمته فى مسرحية «البخيل» لموليير التى تتشابه فى ملامح كثيرة ومسرحية «الخاطبة» لوايلدر . لكن وايلدر نظر

إلى مضمون موليير من زاوية جديدة : فإذا كان موليير يركز أضواءه المسرحية على تجسيد نفسية البخيل هارباجون على حين يجعل من الخاطبة التى استخدمها لتزوجه مجرد أداة من الأدوات الكثيرة التى استعان بها فى تصوير شخصية البخيل – فإن وايلدر ركز كل اهتمامه الفنى والفكرى على الخاطبة التى تتلاعب هى نفسها بالبخيل هوراس فاند جيلدر ؛ لكى تكون هى العروس الموعودة فى نهاية الأمر !

أثبت وايلدر قدرته على كتابة المسرحية الفارص التى تنافس أشهر مسرحيات المسرح التجارى التى تسعى إلى إضحاك الجمهور بكل وسيلة ، لكن وايلدر كان كعادته جادا حتى فى كتابة المهزلة ، وإن لم يجد فيها نفسه كما وجدها من قبل فى «مدينتنا» «وبخلع الضرس» . فقد حدد نفسه بموضوع طرقه قبله كتاب كثيرون . وإذا كان قد تناوله من زاوية جديدة فإن جمهور المتفرجين – وخاصة المثقفين منهم – لا يستطيعون أن يمحوا من أذهانهم مقارنتها بالنصوص التى تناولت المضمون نفسه من قبل ، بذلك تفقد المسرحية كثيراً من جدتها وأصالتها مهما كانت الزاوية التى نهضت عليها جديدة ، وخاصة أن وايلدر لم يغير فى مفهومها الأصلى كثيراً ، بل قدمها فى إطارها الشبيه بالتقليدى على حين اشتهر بين الجمهور بالتجديد والتجريب الذى يحطم كل أبعاد الواقع المعروف .

وإذا كان وايلدر قد اشتهر بريادته فى التجريب والتجديد فى الثلاثينيات والأربعينيات فإنه لا يبدو كذلك اليوم بسبب اتجاهات الإغراب المتعددة فى المسرح العالمى ، لكنه لا ينفى أنه ساهم بقسط وافر فى تطوير المسرح الأمريكى ، وانتقل به من دائرة الواقعية الضيقة إلى مجال الخيال الفنى الرحب ؛ حتى فى ميدان الرواية تمكن من ابتكار بناء درامى مركب وله من الأبعاد ما يزيد كثيراً على أسلوب السرد التقليدى ، وهذا الاتجاه واضح فى رواية «جسر سانت لويس رى» و«ومنتصف مارس» . ومع ذلك كان وايلدر متواضعاً للغاية حيث قال فى مقدمته لمسرحياته الثلاث : إنه لا يعتبر نفسه من هؤلاء الكتاب المسرحيين الجدد الذين يبحث عنهم المسرح لحاجته الشديدة إليهم . كان كل أمله – بمنتهى البساطة – أنه ربما يكون قد مهد الطريق لهم . وإذا ألقينا بنظرة على التطورات التى حدثت للمسرح الأمريكى بعد وايلدر فسنجد أن حكمه هذا كان صحيحاً إلى حد كبير : فكثير من أساليبه الدرامية التى ابتكرها تظهر بوضوح فى كتاب المسرح الذين جاءوا بعده ، وخاصة فى مسرحيات تنيسى ويليامز وآرثر ميللر . وهذا أكبر دليل على التأثير الضخم الذى مارسه وايلدر على المسرح الأمريكى برغم ندرة إنتاجه ؛ فقد كانت المسألة بالنسبة له مسألة كيف أكثر منها كمًا .

١١٣ توماس وولف
113 Thomas Wolfe

(١٩٠٠ – ١٩٣٨)

توماس وولف من الروائيين الأمريكيين الذين اتخذوا من أحداث حياتهم الشخصية مادة ومضموناً لرواياتهم ، لكن طموحه كان أكبر من إمكاناته ؛ فقد أراد أن تكون رواياته صالحة لكل العصور ، وأن تحتوى العالم كله بمتناقضاته ، لكنه وقع فى خطأين :

الأول أنه لم يستطع أن يجعل من حياته الشخصية مجرد نقطة انطلاق إلى العامّ الذى يمكنُ كلَّ البشر أن يستوعبوه .

والخطأ الآخر أن رواياته كانت تفتقر إلى الشكل الفنى المتناسق ، وإلى التحكم الواعى فى تسلسل الجمل والأفكار :

كانت نتيجة الخطأ الأول أن بعض أجزاء فى رواياته بدت كما لو كانت مذكرات شخصية خارجة عن نطاق الشكل الفنى . أما الخطأ الآخر فترتب عليه أن سيطر تيار السرد اللاواعى عنده ؛ مما أصاب رواياته بكثير من النتوءات والزوائد . وربما كان الإنجاز الحقيقى الذى أضافه توماس وولف إلى الرواية الأمريكية هو إدخال العنصر السيكلوجى بجوانبه الواعية واللاواعية كخط أساس فى نسيج الرواية ؛ فقد كتبها بالأسلوب العلمى الذى اشتهر به نفسه جيمس جويس فى إنجلترا ، ومهد بذلك الطريق لأجيال الروائيين من بعده ؛ لكى يخضعوا العنصر السيكلوجى لحتميات الشكل الفنى .

ولد توماس وولف فى ولاية كارولينا الشمالية .تلقى تعليمه العالى فى جامعتها ، ثم التحق بجامعة هارفارد ؛ لكى يدرس الكتابة للمسرح . ومع ذلك اتجه إلى كتابة الرواية ؛ مما يدل على أن الموهبة الأدبية تأتى فى مرتبة سابقة للدراسة الأكاديمية . اشتغل وولف أيضاً مدرساً للغة الإنجليزية فى جامعة نيويورك . ولكى ينفتح على الحضارة الأوربية ، ويثرى من تجربته الحياتية والأدبية قام بعدة رحلات إلى أوربا ، وعاش لفترة وجيزة فى

لندن . عندما أصدر روايته الأولى «انظرى إلى البيت يا ملاكى» عام **١٩٢٩** أثار ضجة كبيرة فى الأوساط الثقافية ، وانقسم القراء إلى مؤيد ومعارض لكن لم يستطع أى منهم أن يتجاهلها . وعلى الرغم من الطول المبالغ فيه الذى نشرت به فقد قام الناشرون بعمليةاختصار وتشذيب لكل الفقرات المتضخمة ، والشطحات الخارجة عن نطاق العمود الفقرى للأحداث الرئيسة ؛ إذ إن وولف كان مغرماً بالإطناب ، والجمل الاعتراضية ، والتلقائية العفوية التى تدفعه إلى تسجيل كل مايعن له من خواطر وتعليقات ! وإذا عرفنا أن الجزء الأكبر من مضمون روايته كان معتمداً على سيرته الذاتية أدركنا أنه كان يميل بالرواية فى أحيان كثيرة إلى التسجيل الحرفى البحت لحياته الشخصية التى لا تفيد فى البناء الدرامى للرواية إذا ما أخذت على ما هى عليه بدون تهذيبها وصقلها وإخضاعها تماماً للحتميات الفنية .

لم يكن الناشرون متجنين على الأديب هذه المرة كما تعود النقاد والمثقفون اتهامهم ؛ فقد دفعهم حرصهم على إنجاح الرواية جماهيريا أن يحذفوا منها كل الزوائد التى لابد أن تصيب القارئ بالملل عندما يفقد طريقه تماماً وسط هذه الأكوام والتلال من الأحداث والخواطر والتعليقات والمواقف والشخصيات التى بدت فى المخطوط الأول للرواية غير مترابطة برباط عضوى وثيق . لم يكن توماس وولف من الروائيين الذين يهتمون بمراجعة أعمالهم وتنقيتها من الشوائب التى تعلق بها فى حمية الإبداع والتأليف ، فبمجرد الانتهاء منها كان يلقى بها للناشر ، ويبدأ على الفور فى التفكير فى عمل آخر . لم يكن يهدف إلى النجاح التجارى أو الجماهيرى ، لأن متعته كانت تقف عند حدود الانتهاء من تأليف النص الروائى فقط ؛ لذلك نجد الزوائد والنتوءات نفسها فى روايته التالية «عن الزمن والنهر» التى صدرت عام **١٩٣٥** ، وفى روايتيه اللتين نشرتا بعد وفاته : «الشبكة والصخرة» **١٩٣٩** و «لن تستطيع العودة إلى البيت مرة أخرى» **١٩٤٠** .

ضرورة الشكل الفنى :

وروايات توماس وولف تضرب لنا مثلاً للمدى الذى يجنى فيه الروائى على إنجازاته عندما يهمل جماليات الشكل الفنى وضروراته . ومهما كان المضمون خصباً وعميقاً فسيظل مجرد مادة خام ، ولن يدخل من الباب الواسع للتراث الأدبى إلا إذ حمل معه جواز مروره الممثل فى الشكل الفنى . كان من الممكن لوولف أن يصبح من أعمدة الرواية الأمريكية لو أنه اعتنى بتنسيق مادته ، وتشكيل مضمونه ، لكن عفويته الجامحة لم تتح له فرصة الجو الهادئ المناسب للمراجعة المتأنية والتهذيب الواعى ؛ لذلك تحدد دوره بحدود الريادة فى مجال الرواية السيكلوجية . ويبدو أن التحليل النفسى بما يحمله فى طياته من إطلاق لعنان الشطحات اللاواعية قد طغى على جماليات الشكل الفنى وخاصة أن التحليل النفسى كان فى بداية كشفه للمنهج العلمى الصحيح على يدى فرويد ، ولم يكتسب بعد الضوابط التى تمكن من الاستفادة بإمكاناته فى المجالات الفكرية والثقافية الأخرى ومنها الرواية . وإن كان جيمس جويس فى إنجلترا قد نجح إلى حد كبير فى الاستفادة بالتحليل النفسى وتيار الوعى واللاوعى فى رواياته فإ توماس وولف لم يصل إلى مستوى جويس برغم إعجابه الشديد بأستاذية الروائى الآيرلندى فى هذا المجال .

تجمعت انطلاقات التيار السيكلوجى مع مواقف السيرة الذاتية لكى تشكل مادة الروايات الأربع التى كتبها وولف ، فهى تسرد على التوالى حياته الشخصية منذ صباه فى مدينة آشفيل بولاية كارولينا الشمالية حيث اشتغل أبوه مورداً لشواهد القبور على حين كانت أمه تدير فندقاً . تلقى وولف تعليمه فى جامعة الولاية وأكمله فى جامعة هارفارد كما تقدم أيضاً حيث درس فن الكتابة للمسرح على يدى الأستاذ جورج بيرس بيكر الذى أنشأ الفرقة المسرحية الشهيرة باسم « الفرقة التجريبية ٤٧ » لإنتاج وإخراج المحاولات المسرحية التى يكتبها الطلبة الذين كان من بينهم يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكى المعاصر ، لكن وولف لم يتأثر بأستاذه ، ولم يحاول أن يدلى بدلوه فى ميدان الكتابة للمسرح .

تحكى لنا روايات وولف رحلاته إلى إنجلترا وفرنسا وألمانيا ، وعلاقته الغرامية الطويلة – مثل رواياته تماماً – مع سيدة متزوجة تدعى آلين بيرنستاين . كانت تعمل مهندسة للديكور فى أحد مسارح نيويورك ، واستمرت العلاقة برغم أنها كانت تكبره فى السن بتسعة عشر عاماً . تروى روايته الأخيرة « لن تستطيع العودة إلى البيت مرة أخرى » عاصفة الغضب والحنق التى أثارها جيرانه الذين عرفوا وولف فى أثناء إقامته فى كارولينا وذلك عندما تعرفوا على شخصياتهم الحقيقية فى روايته الأولى « انظرى إلى البيت يا ملاكى » . هذا يبين لنا إلى أى مدى كان وولف يصور حياته وعلاقاته الشخصية تصويراً فوتوغرافياً . دفع وولف ثمن هذا الخطأ الفنى مرتين : المرة الأولى عندما فقدت رواياته الشكل الفنى المتناسق ، وظهرت بعض أجزائها كمجرد تسجيل لسيرته الذاتية ، والمرة الأخرى عندما انصبت على رأسه لعنات الشخصيات التى عرفها فى حياته ، وقام بتعريتها على حقيقتها فى رواياته . أثر هذا الجانب الشخصى على الناحية الفنية فى حياة وولف ، وخاصة بعد أن هجره الأصدقاء والمعارف لخوفهم من كشف الستار عن حياتهم الخاصة فى رواياته الأخرى ؛ لذلك كانت هناك مسحة طاغية من الأسى على روايته الأخرى ، ويدا كما لو كان يعانى من قسوة الوحدة والعزلة ، شأنه فى ذلك شأن أى أديب رائد يجد نفسه محاطاً بالتقليديين من كل جانب .

هكذا تروى روايات وولف تاريخ حياته وصراعاته مع من حوله ، وربما كان الشيء الوحيد الذى لم تسرده هو أنه مات عام ١٩٣٨ مصاباً بسل المخ . ومن الطبيعى أن يستمد كل أديب مادته ومضمونه من حياته وخبراته والشخصيات التى يعرفها ؛ فهذا حقه لأنه لا يبدأ من فراغ ، لكن ليس من حقه أن يسجل هذه المادة الخام كما هى فى أعماله وإلا خرج من نطاق الإبداع الفنى إلى مجال السيرة الذاتية . هذا الخطأ وقع فيه وولف مراراً برغم أن موهبته فى السرد الخصب والدراسة الواعية للشخصيات كانت كامنة تحت أكوام الذكريات والخواطر مثل النار تحت الرماد . لكنه لم يشأ لشعلة الخلق الفنى أن تتوهج وتعلو على ما عداها . وطبقاً لمعايير النقد الحديث فإن أهمية الحياة الشخصية تنتهى بمجرد إخضاعها للشكل الفنى المتناسق للعمل ، عندئذ تتحول إلى شيء موضوعى مختلف تماماً وبعيد عن ذاتية الأديب ، لكننا كنا نشعر بذاتية وولف فى الروايات الأربع التى كتبها ؛ لذلك انصب اهتمام النقاد على حياة وولف وتفاصيلها أكثر من اهتمامهم برواياته كأعمال فنية .

وعلى الرغم من أن وولف تأثر برمزية جيمس جويس التى تستمد مادتها من الأساطير اليونانية ، وبتلقائية السرد العفوى التى يحتمها تيار الشعور واللاشعور عند الشخصيات – فإنه لم يستفد بالإمكانات التشكيلية

والإيحاءات المتعددة التى يتيحها التوظيف الدرامى للرموز . أما تلقائية السرد العفوى عند جويس فليست عفوية بالقدر الذى ظنه وولف ؛ فإن كانت شخصياته تبدو لا واعية فى أحيان كثيرة فهذا لا يعنى أن الروائى لا واعى أيضاً . لكن وولف وقع فى الخلط بين لا وعى الشخصيات ولا وعى الروائى ، وكان يبدو غير واع فى سرده على حين كانت شخصياته تبدو فى منتهى حدة الوعى فى أحيان كثيرة . لعل هذا الخلط يرجع إلى تأثر وولف بالأستاذ جون ليفنجستون لويز الذى درس على يديه فى جامعة هارفارد نظريته النقدية التى تقول : إن الخلق الأدبى أساساً عملية لا واعية تماماً بحيث يخضع لكل شطحات الخيال التى تمتزج – دون أن يشعر الأديب – بثقافته وخبرته وقراءاته لكى تشكل فى النهاية صورة متكاملة الشكل والمعنى . وقد شرح لويز نظريته هذه فى كتابه «الطريق إلى إكساندو» الذى أصبح الدستور الفنى لوولف ، والذى أصاب رواياته بالتكرار والتعقيد والتضخم المرضى .

كان ت . س . إليوت قد هاجم كتاب لويز «الطريق إلى إكساندو» على أساس أنه يقدم منهجاً نقديا لا يفيد كثيراً فى إلقاء الأضواء الموضوعية على الأعمال الأدبية ذاتها ؛ فهو يطبق نظام الرجوع إلى المصادر التى استمد منها الأديب مادته ، وكأن هذه المادة هى الهدف الأساس للخلق الأدبى ، وليست مجرد مادة خام مشوهة فى حاجة إلى الصياغة والصقل والتنقية والتشكيل . لقد أجهد لويز نفسه فى هذا الكتاب ، ليكتشف المصادر التى جعلت كولريدج يكتب فى النهاية قصيدتيه الشهيرتين : «قبلة خان» و «الملامح العجوز» . فتش لويز فى جميع الكتب التى اطلع عليها كولريدج باحثاً عن المصدر الذى استمد منه الصور والعبارات التى فى هاتين القصيدتين : أى أنه اهتم بشىء لا يدخل فى نطاق النقد الأدبى ! كانت كل مهمته هى استقصاء المصادر والمراحل التى مر بها الشاعر حتى كتب القصيدة . أما القصيدة نفسها فلا تدخل فى نطاق اهتمامه التحليلى .

هذا تقريباً ما فعله وولف فى رواياته : فقد اهتم أساساً بتسجيل المصادر التى استقى منها مادته الروائية والمراحل التى مر بها حتى كتب رواياته ، أما الشكل الفنى لها كقيمة ضرورية فى ذاتها فلم تدخل فى نطاق وعيه الفنى : كان كلما حاول الانفتاح على الرؤى الشاملة التى تحتوى الكون والأحياء أجبرته ذاته المتضخمة على العودة مرة أخرى إلى التسجيل الحرفى لذكرياتها وخواطرها وشطحاتها ؛ فعلى الرغم من الخيال الخصب الخلاق الذى احتوت عليه رواياته ، بالإضافة إلى (اللوحات) العريضة المتتابعة للحياة ، والرؤى الشاملة للطبيعة البشرية – فإن عدم نضج الشكل الفنى جعل هذه العناصر متناثرة وغير مترابطة ؛ فليس كافياً أن يتناول الروائى مفاهيم الكون والأرض والزمن والأسطورة والأخلاق والقيم بصورة مجردة ومنفصلة عن التفاصيل المادية الدقيقة التى يتناولها بالتجسيد ، لكن العبرة بمزج العام والخاص ، والمطلق والنسبى ، والدائم والمؤقت فى توليفة درامية لا تعرف الانفصام .

الإعداد المسرحى للرواية :

فى أواخر الخمسينيات أى بعد وفاة وولف بعشرين عاماً – قامت كاتبة السيناريو كيتى فرنجز بإعداد رواية وولف الأولى «انظرى إلى البيت يا ملاكى» لكى تقدم على أحد مسارح برودواى . ونجح الإعداد المسرحى

تجاريا وفنيا بحيث حاز كلا من جائزة جماعة نقاد الدراما وجائزة بوليتزر . كان من الطبيعى أن تحذف كيتى فرنجز لغة الرواية المطنبة وانفعالاتها الذاتية طبقاً لضرورات الإنتاج المسرحى . فلم تعد المسرحية ترجمة ذاتية غنائية تدور حول خواطر وولف وذكرياته ، بل أصبحت مسرحية تدور حول قضية أسرية حية تمثلت فى عمود فقرى واحد للأحداث يتطور بالمواقف من خلال التحرر المتدرج للشاب توم وولف من ربقة السيطرة العائلية القاهرة التى تنذر بتحطيم حياته نهائيا : هكذا منحت كيتى فرنجز رواية وولف الشكل الفنى المتناسق بعد أن افتقدته على يدى مؤلفها الأصلى . بدأت بملحمة جياشة ثائرة مسهبة ، ثم خرجت بمسرحية متناسقة البناء ونابضة بالحياة . لم تكن التضحية بالكم الهائل من التفاصيل الدقيقة والثانوية التى فى النص الروائى ذات ضرر على الإطلاق بالنسبة للنص المسرحى الذى تحول إلى دراما زاخرة بالإثارة والدلالات والمعانى عن طريق تكثيف الصراع الدائر بين الشخصيات .

كانت الأم إليزا فى « انظرى إلى البيت يا ملاكى » — امرأة قاسية متسلطة ، صعبة المراس ، وتعرف جيداً كيف تتحكم فى عائلتها ، وطالما اشتعلت المعارك مع زوجها الساخط المحنق ، وحاولت الهبوط بولدها البالغ من العمر سبعة عشر عاماً يوجين (الشاب توم وولف) إلى مستوى صبى يقوم بتوصيل الرسائل ، وينم مظهره عن منتهى الرثاثة والبؤس . على حين لم تكن شخصية زوجها (جنت) أقلّ منها حيوية وتأثيراً وأسرا ، برغم أنه كان أقل قوة منها حتى فى لحظة من لحظات انفجاراته الدورية التى ينفس فيها عن سخطه وحنقه غير المجدى على زوجته . لقد أوشكت حياة ابنهما يوجين أن تتحطم بسبب الصراع المحتدم بين هذين الوالدين غير المتكافئين ، لكن الابن يدرك أن عليه وحده تقع مسئولية إنقاذ حياته من براثن هذه العائلة البائسة ، وعليه أن يتحرر من وطأة هذه البيئة الكابوسية ، ومن سكانها الشواذ .

تبدأ مرحلة التحرر والانطلاق فى حياة يوجين عندما يشجعه أخوه المحتضر بن ، لكى يلتحق بالكلية ، فالمعرفة هى أولى خطوات الحرية الحقيقية . ويدفعه فشله الأول فى الحب إلى مغادرة البيت والالتحاق بالجامعة . بذلك ينفصل يوجين عن عالم صباه الكئيب المريض ، ويمضى لكى يحقق مصيره معتمداً على فكره وإرادته وتجربته فى الحياة . كان هناك بعض التعقيد والغنائية الشعرية الملازمة ليوجين ، لكن بالقدر الذى لا يحطم بناء المسرحية ؛ إذْ إنه كان من الممكن للإعداد المسرحى أن يفشل فشلاً ذريعاً لو أنه بُذلت أية محاولة لاستخدام تحليل الشخصيات المسرف والمطنب ، لقد كانت المعالجة البسيطة السلسة القريبة من المذهب الطبيعى فى معظم الأجزاء أفضل معالجة للمسرحية . كان الإعداد المسرحى الذى قامت به كيتى فرنجز خير مثال على تطبيق الصنعة على المادة الأدبية الشبيهة بالخام ؛ لذلك كان الإعداد المسرحى أكثر نجاحاً وتفوقاً من الرواية نفسها ؛ مما يدل على موهبة كيتى فرنجز ، وتمكنها من روح الدراما ، وأيضاً على التعاطف غير العادى الذى يكنه الجمهور الأمريكى لروايات وولف الذى قدم له قطاعات حية من حياته اليومية ، وإن كان على حساب الضرورات الفنية .

كان الإعداد المسرحى لرواية وولف يشكل تحديا حقيقيا لكيتى فرنجز ؛ إذ لا يكفى مجرد إعادة كتابة مادة الرواية وتصويرها للشخصيات ؛ فلابد من إعادة خلق هذه المادة ؛ لأن الاختلاف شاسع بين المضمون الذى

يكتب لكى يقرأ بصورة فردية خاصة وبين ذلك الذى يكتب لكى يعرض على الجمهور . يتضاعف هذا الاختلاف فى حالة توماس وولف بالذات ؛ فقد عثر على مادة خصبة وغنية للغاية ؛ لكنه لم يعرف الأداة الفنية المناسبة لتوصيلها إلى الجمهور . وعندما جاءت كيتى فرنجز بعده بعشرين عاما أثبتت عمليا أن الشكل الفنى شرط ضرورى لنجاح العمل الأدبى ؛ لأنه لا ينفصل أبداً عن المضمون الفكرى له .

١١٤ وولت ويتمان

114 Walt Whitman

(١٨١٩ - ١٨٩٢)

يعد وولت ويتمان رائداً للشعر الأمريكى ، كما يعد مارك توين رائداً للرواية الأمريكية ، ويوجين أونيل رائداً للمسرح الأمريكى . كان وولت ويتمان أول شاعر أمريكى يحوز إعجاب الأمريكيين والأوربيين على حد سواء ؛ فقد تمكن من تحطيم القوالب الأوربية التى كان يصب فيها الشعر الأمريكى عنوة ؛ مما جعله مجرد تقليد باهت يخلو تماماً من عناصر الأصالة التى تنبع من تربة الوطن نفسه . كان يرى أن الشاعر هو ضمير أمته ؛ ومن ثم لا يمكنه النظر خارج حدودها لاستلهام الوحى : من حقه أن يطلع ويتشرب كلَّ المعارف التى وصل إليها الفكر الإنسانى على اختلاف مشاربه ؛ لأنه بدونه لا يستطيع امتلاك الخلفية الثقافية ، والنظرة العميقة ، والشمول الفكرى . وهذه كلها ضرورات لازمة لصقل موهبته ومضاعفة أبعادها . أما حسه الشعرى فيجب أن يرتبط بوطنه وبشعبه أولاً ، وخصوصاً أن الطريق إلى العالمية الإنسانية لابد أن يمر بالإقليمية المحلية . كانت لتنقلات ويتمان داخل مختلف الولايات فائدة جمة تمثلت فى تشربه بروح الإنسان الأمريكى . لم يكن ويتمان شاعراً إقليميا ضيقاً ، بل اتخذ من وطنه نقطة انطلاق إلى الإنسانية الرحبة ؛ بذلك استطاع أن يغزو الشعر العالمى ، وتذوقه القراء خارج أمريكا بالدرجة التى ميزت هى نفسها إقبال الأمريكيين عليه .

ولد وولت ويتمان فى لونج أيلاند من أبوين ينتميان إلى أصول إنجليزية وهولندية . عاشت عائلته فى بروكلين بين عامى ١٨٢٣ و ١٨٣٣ حيث تلقى تعليمه الأولى ، لكنه لم يكمل تعليمه واشتغل صبيا فى مطبعة . وبعد اطلاعه المستمر الذى منحه خلفية ثقافية عريضة استطاع أن يعمل بالتدريس الذى تركه للعمل بالصحافة وتحرير المقالات فى مجلة «لونج أيلاند» . فى تلك الفترة كان يقرأ بنهم كل ما تصل إليه يداه : الإنجيل وشكسبير وأوسيان وسكوت وهوميروس ، وأيضاً شعراء الهند وألمانيا القدماء ، كذلك قرأ دانتى كله . أثرت هذه القراءات على شعره ، وخاصة فى مرحلته المتأخرة ، وبدا هذا التأثير واضحاً سواء فى المضمون أو الإيقاع ، ثم

اشتغل بالسياسة وكان من الرواد الأول الذين أرسوا دعائم الديمقراطية الأمريكية . اتسع نشاطه الأدبى والسياسى لدرجة أنه بعد عام ١٨٤١ كان يراسل ويكتب فيما لا يقل عن عشر مجلات فى بروكلين ونيويورك . لكن الأشعار التى نشرها فى تلك الفترة كانت هزيلة وتقليدية إلى حد كبير ، وأما عن القصص التى نشرها فى « المجلة الديمقراطية » (١٨٤١ – ١٨٤٥) فكانت ساذجة وحزينة ومسرفة فى العاطفة . جُمع هذا الإنتاج المبكر فى مجلدين بعد ذلك عام ١٩٢٩ بعنوان : «كتابات وولت ويتمان الشعرية والنثرية غير المجموعة» .

فى عام ١٨٤٦ أصبح رئيساً لتحرير مجلة « بروكلين إيجل » الناطقة بلسان الحزب الديمقراطى والتى هاجم فيها كل أنواع التعصب والفاشية والديكتاتورية مؤكداً أنه لا ازدهار لأمة إلا بترسيخ الديمقراطية فيها . وقد جمعت كتاباته فى هذه المجلة فى مجلدين بعنوان « تجميع القوى » عام ١٩٢٠ . استمر عمل ويتمان بالصحافة حين ذهب عام ١٨٤٨ إلى نيوأورليانز حيث رأس تحرير مجلة «كريسينت» لمدة ثلاثة أشهر . وفى طريق عودته إلى بروكلين مر بمدن سانت لويس وشيكاغو حيث أدرك بنفسه لأول مرة روح الاكتشاف أو روح الحدود كما اصطلح الأمريكيون على تسميتها ، وهى الروح التى أثرت فيما بعد على فلسفته الشعرية ؛ كما نجد فى قصائد : « الرواد : يالهم من رواد ! » و «أغنية الفأس العريض» .

استمر ويتمان فى نشاطه الصحفى الواسع بتحرير عدة مجلات فى وقت واحد منها على سبيل المثال « بروكلين تايمز» التى جمعت كتاباته فيها فى مجلد عام ١٩٣٢ بعنوان «إنى أجلس وأتأمل . » .

فى تلك الفترة التى كان ويتمان يبحث فيها عن نفسه – عاش حياة عريضة تعرف فيها على الحياة فى العواصم الكبرى مثل نيويورك . استمع إلى الأحاديث التى كانت تلقى فى المحافل الأدبية ، واختلط بسائقى العربات، وملاحى المعديات ، وشاهد مسرحيات شكسبير والأوبرا الإيطالية ؛ مما كان له أعمق الأثر فيما بعد على الفكر والأسلوب الشعرى عنده . كانت نفسه موزعة بين الإيمان بالمساواة الديمقراطية التى يجب أن تعم الجميع وبين الاعتقاد فى قيمة ثورة الفرد ضد قيود المجتمع . وأخيراً آمن بأن الحرية الفردية لن تجد متنفساً لها إلا فى الحب على حين تتمثل الحرية الاجتماعية فى الديمقراطية . واضح أن الحب والديمقراطية وجهان لعملة واحدة هى المجتمع الإنسانى كما يجب أن يكون . كان ويتمان يعتقد أن الحب ليس مفهوماً مطلقاً ومجرداً ؛ ذلك ؛ لأن الحب الجسدى فى مفهومه يؤدى دوراً حيوياً وخطيراً سواء فى حياة الفرد أو المجتمع . وقد برزت هذه الطاقات الحسية فى أشعاره بصورة واضحة لأنها كانت بالنسبة له الدوافع الأولية الكامنة وراء السلوك الإنسانى .

جيته وهيجل وكارليل :

بمرور الوقت كان إيمان ويتمان بقيمة الفرد يتزايد حتى أصبح فى نظره محور الكون كله . ساعد على ترسيخ هذا الاعتقاد اطلاعه على السيرة الذاتية للشاعر الألمانى جيته ، وهى السيرة التى تؤكد قدرة الإنسان على أن يستوعب الكون كله من خلال ذاته ؛ كما تأثر أيضاً بالفيلسوف الألمانى هيجل فى فلسفته التى تنهض على الوعى الكونى الذى يتكامل من خلال الصراع والتناقض وصولاً إلى هدفه النهائى المحدد ؛ كما قرأ ويتمان كتاب « الأبطال والبطولة » لتوماس كارليل ، وفيه اكتشف أن الفرد الناضج فكراً وسلوكاً يرتفع إلى مكانة أعلى من كل

القوانين التى وضعها البشر لتنظيم المجتمع .

هذا عن التأثيرات الأجنبية فى شعر ويتمان ، أما التأثير الأمريكى فقد فاقها جميعاً ، وتمثل فى فلسفة إيمرسون التى علمته أن الفرد ليس محور الكون فقط ، لكنه أيضاً العقل الواعى المدرك لمعناه ، وهو الكائن الوحيد الذى يستطيع الاتحاد مع كل مظاهر الطبيعة المادية والروحية : فهو يدرك كنه التغيرات التى تتفاعل فيها ؛ ومن ثم فإنه يكتشف تدريجاً الهدف الذى تريد بلوغه فى تطورها . كان إيمرسون بهذا رائداً للفلسفة الترانسدنتالية التى سادت الفكر الأمريكى فى بدايته ، وشكلت من ثم جزءاً حيويا من فكر ويتمان وفنه ، كانت الفلسفة الترانسدنتالية جزءاً من الحركة الرومانسية ، وثورة ضد العقلانية ، والمظهرية الاجتماعية ، والشك الذى هو نتاج العقل البشرى : لقد آمنت هذه الفلسفة بأن الطبيعة المادية شيء غير ناقص ، ويجب على الإنسان أن يهتم به لأنه جزء منها بحكم طبيعته المادية هو الآخر ، وأن الحواس الخمس منافذ صادقة للإدراك والوعى ، ولا تقل فى قيمتها عن العقل إطلاقاً .

أدت هذه الفلسفة الترانسدنتالية واتجاهاتها المادية إلى إيمان ويتمان بدور العلوم التجريبية فى حياتنا ، لكنه كشاعر لم يجد فيها إشباعاً لحيادها البارد وفكرها الجاف إذا ما قورنت بالعلوم الإنسانية والفنون والآداب التى تسعى لتحقيق ما هو أسمى من مجرد المادة الملموسة . لم يمض تأثر ويتمان بروح العلم دون أن يترك بصماته فى أشعاره ، فقد سمح لنفسه باستخدام الاصطلاحات العلمية فى بعض قصائده . يقول النقاد : إنه من الصعب حصر التأثيرات المتعددة التى فى شعر ويتمان نظرا لخلفيته الثقافية العريضة التى تمتد من جورج صاند حتى هنود أمريكا . ظهر هذا الخصب الفكرى لأول مرة فى أول طبعة لديوانه الشهير «أوراق العشب» الذى نشر فى مقدمة نقدية له عام ١٨٥٥ . وهو الديوان الذى أصبح مرتبطاً باسم ويتمان كلما ذكر ، لأنه أصبحت له مكانة مرموقة وراسخة فى مجال الشعر العالمى ؛ ظل ويتمان طيلة حياته ينقح فيه ويضيف إليه مقطوعات جديدة حتى وفاته .

وعلى الرغم من أن ويتمان تقبل فلسفات عدة قد تتعارض فيما بينها فكريا فإن الوحدة الفنية التى تتمتع بها قصائد ديوان «أوراق العشب» قد مزجت هذه الفلسفات فى كلٍّ عضوىٍّ لا يقبل الانفصام : فالإنسان فى نظر ويتمان قادر على تحقيق كل حرياته الممكنة داخل النطاق الذى يتيحه القانون الطبيعى الذى يحكم الكون : فمن الممكن أن يحقق حرية العقل والجسد من خلال التطبيق السليم للديمقراطية ، وأن يدرك حرية القلب فى ممارسة الحب الناضج بكل جوانبه ، وأن يمتع روحه بانطلاقة الحرية فى مجال العقيدة الدينية . فى مرحلة النضج الفنى تمكن ويتمان من السيطرة على كل دقائق علم العروض والأوزان والقوافى ، لكنه لم يشأ أن يجعل منها قيوداً تحد من انطلاقته الشعرية ؛ فقد كان يرى أن فلسفته من السلاسة والوضوح بحيث تقتضى أدوات فنية من نفس نوعيتها للتعبير عنها ؛ لذلك عبر عن مضمونه الفكرى فى أسلوب سلس واضح متجنباً الاستخدامات التقليدية للقافية والوزن والمحسنات البديعية .

تميزت قصائد ويتمان بالنمو العضوى الطبيعى الذى يحتم تفاعل أى جزء فى العمل الفنى – مهما كان ضئيلاً – مع شكله العام . وقد قارن ويتمان شعره بموجات البحر المتدفقة الكاسحة : أى أن التلقائية العفوية هى المنهج –

إذا كانت منهجاً على الإطلاق – الذى يحكم البناء فى كل قصائد ويتمان . ومع ذلك من السهل التعرف على بعض الملامح المحددة والواضحة عنده مثل التكرار الموسيقى للألفاظ نفسها ، والتوازى بين الجمل ، واللازمات البلاغية . استبدل ويتمان الجملة بدلاً من التفعيلة لكى تصبح وحدة للإيقاع ، ولكى يبتكر ما اصطلح النقاد على تسميته فيما بعد بالشعر الحر . كان هناك كثير من النقاد المتحمسين لكتابات ويتمان الأولى التى كانت تتميز بالسذاجة فى بعض الأحيان ، لكنهم استقبلوا ديوانه «أوراق العشب» بفتور بالغ وتجاهل واضح ؛ إذ يبدو أن خصبه الفكرى كان ثقيلاً على أذهانهم . لم يتحمس له سوى الفيلسوف الأمريكى إيمرسون الذى كتب خطاباً إلى ويتمان يتنبأ له فيه بأنه سيتبوأ مكانة رفيعة فى الشعر . لم يقتصر بمكانته على أمريكا ، بل انتقل أيضاً إلى أوربا ، لكنها كانت بين المثقفين فقط ، فلم تكن قد اكتسبت شعبيتها بعد ، كان من أكبر المتحمسين له فى إنجلترا سوينبيرن وسيموندس وروزيتى .

الحرب الأهلية الأمريكية :

لم يتأثر العالم الشعرى عند ويتمان بوقائع الحرب الأهلية الأمريكية إلا فى عام ١٨٦٢ عندما سافر إلى فرجينيا لزيارة أخيه جورج الذى جرح فى إحدى المعارك . عاد ويتمان إلى واشنطن لكى يتطوع بالعمل كممرض فى خدمة الجنود الشماليين أو الجنوبيين على حد سواء وذلك فى مستشفيات الجيش . وقد سجل ذكرياته عن هذه الفترة فى كتاب وصفى له بعنوان «مذكرات الحرب» ١٨٧٥ . كان من الطبيعى أن يتأثر شعره بهذه التجربة الإنسانية ، فكتب ديوان «دقات الطبل» ١٨٦٥ ، ثم أعاد طبعه فى العام التالى مضيفاً إلى قصائده التى يرثى فيها إبراهام لينكولن مثل «أزهار البنفسج على عتبة الازدهار» و «أيها القائد ! يا قائدى» .

فى ذلك الوقت كانت الوظيفة الرسمية لويتمان هى العمل فى سكرتارية المكتب الهندى بوزارة الداخلية الأمريكية ، لكن الوزير قام بطرده من وظيفته على أساس أن ديوانه «أوراق العشب» عمل غير أخلاقى ! لكن الكتاب والمثقفين لم يتحملوا هذه الإهانة التى لحقت بالشاعر الكبير ، فكتب وليام أوكونور كتاب «الشاعر الشيخ الصالح» ١٨٦٦ . فى العام التالى أصدر جون باروز كتابه «ملاحظات على وولت ويتمان : الشاعر والإنسان» . بالطبع لم يعبأ ويتمان بطرده من وظيفته ، بل استمر فى كتاباته ، فكتب فى عام ١٨٧١ دراسته التحليلية «آفاق ديمقراطية» ثم «الطريق إلى الهند» الذى جسّد فيه فلسفته التى تقول بأن تجديد الفكر الإنسانى والجنس البشرى لن يتم إلا من خلال الاتحاد بين حكمة الشرق الروحانى ومادية الغرب الطاغية .

فى عام ١٨٧٣ أصيب بنوبة شلل أثرت على كتاباته وغيرت من فكره إلى حد ما : لقد تحول أسلوبه الواقعى المباشر إلى صور التلميح والتجسيد الفنى المركب : تبدلت فلسفته التى تعتبر الكون مادة واحدة ، لكى تصبح مثالية روحانية يغلب عليها التصوف ، وتغيرت آراؤه السياسية من الفردية إلى القومية بل حتى إلى العالمية ، وهبطت درجة حماسه المطلقة للحرية الفردية إلى تأييد للنظام الذى يتحرك المجتمع داخل إطاره . وفى العشرين سنة الأخيرة من عمره استقر فى نيوجيرسى حيث تابع الطبعات الجديدة من ديوانه «أوراق العشب» وهى الطبعات التى احتوت على قصائد جديدة مثل «غصون نوفمبر» ١٨٨٨ ، و «وداعا يا خيالى» ١٨٩١ . ثم

مات فى العام التالى تاركاً ثروة شعرية مازالت قيمتها تزداد مع مرور الأيام .

تمثلت ريادة وولت ويتمان بين الشعراء الأمريكيين فى أنه خرج بالشعر من قمقم التقليد الذى ساد المجالات الأدبية إلى ميدان الحياة الواسعة بكل صراعاتها وتناقضاتها . كان يعتقد أن على الشاعر أن يحطم كل القيود ، وأن يهدم جميع الجدران التى تقف بين الإنسان وبين إدراكه الواعى للحياة والكون . وإن كان الشاعر فى حاجة إلى الكتب والمكتبات ، لكى يزيد ثقافته – فإن المرحلة التالية للتثقيف هى الانطلاق فى كل مكان وبين جميع البشر على اختلاف ألوانهم ومشاربهم حتى يحتوى الحياة بعد ذلك فى أشعاره . بهذا وحده يمكنه أن ينتج شعراً يصمد لاختبار الزمن . والشاعر الناضج هو الذى يأخذ الحياة على ما هى عليه : بمعنى أنه إذا انحاز فإلى الحياة والإنسان ، لذلك عندما أحب ويتمان الحياة أحبها بكل مظاهرها المادية والروحية على حد سواء . كان يسعى للإمساك بالوجود ككل ، فلم يهمل أو يحتقر الأشياء التى يعتبرها الآخرون تافهة وغير جديرة بالاعتبار . لم يفرق بين النظام الكونى بكل رهبته وجبروته وبين أصغر الجزئيات التى فيه ! أكد فى قصائده أنه هو نفسه عبارة عن جزء من هذه الأشياء البدائية التى يتكون منها الكون ، وهذا الاعتراف لا ينقص من قدر إنسانيته إذا لم يرتفع بها .

انعكس هذا المفهوم بدوره على قصائده ، فلم تعد هناك أفكار شعرية وأخرى غير ذلك ؛ فالعبرة بالمعالجة الشعرية ؛ وليست بنوعية المضمون ؛ لذلك من حق الشاعر أن يتحدث عن أى موضوع – مهما بدا تافها فى نظر الآخرين – طالما أنه قادر على إدخاله عالم الشعر بكل مقاييسه وأوزانه ! ينطبق هذا المفهوم على قصيدته الطويلة «أغنية نفسى» حيث تتجلى وحدة الكون فى كل صوره المتتابعة التى تميز كل قصائد «أوراق العشب» . يقول ويتمان فى هذه القصيدة :

«إنى أعتقد أن كل ورقة عشب لا تقل عن رحلات النجوم والأفلاك
نجد الكمال نفسه فى حبة الرمل وفى بيضة العصفور الصغير
على حين تحاكى الضفدعة أسمى أشياء الكون
وتخاطب أشجار الكروم أشجار الحور فى السماء
فى حين تسخر أصغر مفصلة فى ذراعى من كل آلات البشر
وتبدو البقرة عندما تحنى رأسها أروع من أى تمثال حجرى
والفأر معجزة زمانه تحار فيه الأذهان» .

تلك هى وحدة الطبيعة كما تتبدى فى أشعار ويتمان التى جعلته يختلف تماما ومعاصروه الذين انهمكوا فى تقليد القوالب الأوربية ، فى حين انهمك هو فى سبر غور الطبيعة التى وقع فى حبها عندما وجدها تجدد نفسها فى كل يوم دون كلل أو ملل ! لذلك جاء شعره مزيجا من العناصر اليومية المألوفة والإسقاطات الفلسفية التى تشمل الكون كله ، وجمع بين المباهج الحسية الملموسة والإحساسات الصوفية المجردة . تنوعت هذه الخصائص باختلاف مضمون القصيدة ، فنجدها قوية مجلجلة فى « معدية بروكلين العابرة » ثم حادة ذات إيقاعات رصينة مع بعض القوافى فى «أغنية الفأس العريض» ، ثم زاخرة بالأصوات الرنانة الصاخبة مثل « دقات

الطبل» ، وهامسة فى حزن دفين فى «ذكريات الرئيس لينكولن» ، وسريعة رشيقة فى «أغنية الطريق المفتوح» ، التى أسماها الشاعر الإنجليزى الكبير تنيسون «روعة الانطلاق المستمر» ، ثم تتحول النغمات والتنويعات إلى لهجة وقور تستمد إيقاعاتها من لغة الإنجيل كما فى قصيدة «خارجا من المهد المهتز أبدا» .

نظرته إلى تراث الماضى :

لم يكن ويتمان يحتقر أو يتغاضى عن تراث الماضى ، فقد كان من أوائل شعراء أمريكا الذين اكتشفوا الكنوز الفنية والثروات الفكرية التى يحتوى عليها ، لكن مع احترامه الفائق وتذوقه المتأنى لها رأى أنها تنتمى إلى الزمان والمكان اللذين أنتجت فيهما ؛ ومن ثم أصبحت مجرد إنتاج أجنبى بالنسبة له ! وإذا حاول أن يفرض عليها إعادة زراعتها واستنباتها فى تربته المحلية فإنه قد يقضى عليها بالموت ، أو يفسد التربة ! والنتيجة لن تكون فى مصلحته أو مصلحتها على الإطلاق ! هذا ماحدث للشعراء الذين بهرتهم أساطير وإنجازات بلاد الحضارة القديمة ، فأعمتهم عن الأساطير الحية التى فى بلادهم ، يؤكد ويتمان هذه الحقيقة الفنية فى قصيدة «أغنية للتفسير» على سبيل بث إيمان جديد فى شعراء الأجيال التالية فيقول :

«تعالى ربات الشعر . . أهجرى اليونان وأيونا
من فضلك اعبرى كل هذه الوهاد والعوائق
لقد مضى زمان طروادة وأخيل وإينياس وجولات أوديسياس
ولتعلق لافتات «للإيجار» و«انتقلت من هنا» على صخور محافل الشعر الثلجية .
ستجدين عندنا عالما أفضل ، منعشا ، حيا ، رحبا لم يجربه أحد من قبل
إنه محتاج إليك كما تحتاجين إليه تماما ! »

وعلى الرغم من اعتزاز ويتمان بتربته المحلية – فإنه استطاع أن يجعل من مادتها موضوعا عالميا يمكن جميع البشر تذوقه : كانت عينه على الحياة الأمريكية على حين تتبعت عينه الأخرى الحياة فى كل مكان ؛ من أجل هذه المهمة ضرب بكل القوالب الشعرية القديمة عرض الحائط حتى لقب بأبى الشعر الحر . لم يكن يستمد شاعريته من الأوزان والقوافى التقليدية ، بل استمدها من الخصب الصوتى الذى توحى به إيقاعات الجمل بصرف النظر عن وحدة التفعيلة ؛ لذلك كانت الإيقاعات متشابكة ومتداخلة ومتعارضة ومتوازية ، كما نجد فى التكوين الموسيقى للسيمفونية ، كان يستوحى الإيقاع والوزن من نوعية المضمون الذى يعالجه .

من ناحية المضمون الفكرى اعتبره النقاد فيلسوفا بمعنى الكلمة ، إذ كان يملك النظرة الشاملة المتكاملة إلى الكون والأحياء ، وهى النظرة التى احتوت الإنسان والمجتمع والعلاقة بينهما بكل ما فيها من حب وديمقراطية وغموض وصراع ، بل إن شعره جمع بين المتناقضات المادية والروحية فى آن واحد ؛ مما منحه حيوية متدفقة تحاكى ديناميكية الحياة نفسها ، أما علماء النفس فقد وجدوا فى أشعار ويتمان دراسة خصبة لمكونات النفس البشرية ، وإن كانت دراستهم لم تضف جديدا إلى تذوقنا الفنى لأشعاره – فإنها كانت مثيرة وجديدة بالنسبة لعلم النفس ، وبينت إلى أى مدى كانت بصيرة ويتمان عميقة ونافذة إلى جوهر الإنسان فى وقت لم يكن يعرف

فيه أحد شيئا عن علم النفس . لم ينظر ويتمان إلى الحياة على أنها أبيض وأسود ، أو كمال ونقص ، أو صواب وخطأ ، أو خير وشر ، أو عظمة وتفاهة ، أو جمال وقبح ؛ بل كانت كلها مزيجا رائعا من كل هذه العناصر : يقول فى إحدى قصائده عن عاهرة : « إذا لم ترسل الشمس أشعتها إليك فلى الحق فى أن أمنع عطفى عنك ! » .

إن ويتمان يمجد كل ما فى الحياة مهما كان تافها أو ضئيلا فى نظر الآخرين ؛ فهذا الكون كله من خلق الله العظيم الذى لا يمكن أن يخلق إلا شيئا مستمدا من عظمته وجلاله ، وعظمة هذا الكون كامنة فى الحب الذى يشكل وحدته ، فكل الكائنات تسبح بالحمد والحب لخالقها ، ولولا هذا الحب والالتحام لما قامت لهذا الكون أية قائمة ! وإذا كان الصراع من الخصائص المميزة له فإن الحب هو الجانب الآخر للصراع ، بل إن الصراع نفسه يعد أكبر دليل على الحب ، لذلك كان التفاؤل السمة المميزة لأشعار ويتمان . إنه يمنح القارئ الإيمان بنفسه وبالكون فى آن واحد . تكمن أصالة شعره فى أنه لم يصطنع هذا التفاؤل الذى نبع من إيمان عميق بقدرات الإنسان على جعل هذا العالم مكانا صالحا للحياة المطمئنة السعيدة ؛ لذلك بدت كل جزئيات الكون التقليدية فى نظرنا وكأننا نراها لأول مرة فى قصائده .

كان لإيمان ويتمان بوحدة الوجود نتيجة إيجابية بالنسبة للشكل الفنى لقصائده ، فلم يكن على وعى بمعايير النقد التى تحتم الوحدة العضوية للأعمال الفنية ، وخاصة أن هذه المعايير برزت فى أوائل القرن العشرين ، لكن قصائده اكتسبت وحدة موضوعية بفضل مضمونه الفكرى القائم على وحدة جميع العناصر المتناقضة فى هذا الكون . وبحكم الالتحام العضوى بين الشكل والمضمون ؛ فقد انتقلت من ثم وحدة المضمون الفكرى إلى مستوى وحدة الشكل الفنى ؛ من هنا كانت الخصائص المميزة لشعر ويتمان والتى يمكن التعرف عليها من أول وهلة . والفضل كله يرجع إلى رؤيته الواضحة النافذة إلى الحياة ، وإلى حسه الشعرى المرهف الذى استطاع أن يخلق عالما شعريا خاصا به من كل العناصر التى استخدمها بصرف النظر عن الآراء التقليدية السابقة فيما يختص بالشروط التى يجب أن تتوافر فى هذه العناصر حتى تصبح صالحة لولوج عالم الشعر .

115 Nathanael West

١١٥ نثنائيل ويست

(١٩٠٤ - ١٩٤٠)

ناثان وينستاين أونثنائيل ويست من الروائيين الأمريكيين اليهود الذين تأثرت كتاباتهم بعقدة الجيتو اليهودية التى أجبرته على النظر إلى المجتمع الأمريكى بمنظار يهودى بحت ، فقد إعتبر نفسه روائياً يهودياً بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى ؛ لذلك فقدت رواياته القليلة التى أنتجها شمولية النظرة الإنسانية البعيدة عن التعصب العنصرى الأعمى : ذاع صيته فى الثلاثينيات من هذا القرن لدرجة أن هوليوود أرادت أن تستغل هذا النجاح ، فجذبته إليها تحت إغراء المال ؛ لكى يؤلف لها قصصاً سينمائية . كانت رواياته تجمع بين السخرية اللاذعة للمجتمع المعاصر الذى فقد كل المقومات الروحية تحت وطأة الضغوط المادية المتزايدة ، وبين السيريالية التى ازدهرت فى ذلك الوقت فى أوربا ، ورفضت كل القوالب الواقعية التقليدية التى استحوذت على الأشكال الروائية لفترات طويلة .

ولد نثنائيل ويست فى مدينة نيويورك ، ودرس الفلسفة بجامعة براون فى رودأيلاند ، ثم ذهب لقضاء سنتين فى باريس على أساس تجربة الاتصال الشخصى المباشر بالحضارة الأوربية . عندما عاد إلى أمريكا كان قد اكتشف أن مستقبله قد تحدد كروائى له نظرة معينة يريد تجسيدها فى أعماله ، فنشر أول رواية له عام ١٩٣١ بعنوان «الحياة الحالمة لبالسوسنيل» ثم رواية «الآنسة لونلى هارتس» أو «الآنسة ذات القلب الوحيد» ١٩٣٣ ، ثم انتقل إلى هوليوود عام ١٩٣٥ ، لكى يكتب بعض القصص السينمائية ، لكنه لم يسترح لحياته هناك ، فكتب رواية «يوم الجرادة» ١٩٣٩ ينقد فيها الحياة فى هوليوود ، ويسخر من مجتمعها سخرية مريرة قاسية . انتهت حياته فجأة عندما مات فى حادث سيارة مع زوجته فى كاليفورنيا عام ١٩٤٠ . وعلى سبيل حفظ إنتاجه الأدبى قام آلان روس بنشر مجلد الأعمال الكاملة لويست عام ١٩٥٧ ، واحتوى على الروايات الأربع التى كتبها .

على الرغم من الكم القليل الذى أنتجه ، فإن الإنجازات فى ميدان الفن تقاس بالكيف أولا ؛ لذلك

تشكل روايات ويست جزءاً من تراث الأدب اليهودى الأمريكى . لم يكتب ويست الرواية على سبيل الصنعة أو الهواية فقط ، بل كانت له نظرة مغرضة إلى الرعب والخواء والتفاهة التى تحتوى عليها الحياة الإجتماعية البراقة . برز هذا الاتجاه فى رواية « الآنسة ذات القلب الوحيد » التى تدور حول كاتب صحفى يشرف على تحرير باب بريد القراء أوبريد القلوب فى جريدته ، وهذا الباب كئيب ومحزن بطبيعته ؛ لأنه لا يحمل فى طياته سوى شكوى القراء وآمالهم وأحزانهم . تكون النتيجة أن يتشرب المحرر هذه الروح الحزينة الكئيبة اليائسة ، وتتحول مئات الخطابات التى ترد إليه يوميا إلى صفحات تزيد فى قتامتها على صفحة الوفيات . يقع المحرر فريسة لهذا اليأس الكئيب ، ويصبح ضمن البؤساء الذين يرسلون إليه خطاباتهم ، لكنه أكثر منهم بؤساً ويأساً ؛ لأنه لا يجد من يبثه شكواه . كأن ويست يريد أن يقول : إن إنسان المجتمع المعاصر ليس سوى هذا المحرر اليائس الكئيب على حين تحول العالم كله إلى باب بريد القراء حيث لا يوجد سوى الشكوى والأنين والتوجع .

اما رواية « يوم الجرادة » فتتميز بالنغمة الحزينة نفسها : فيها يرى ويست المجتمع المعاصر من خلال مدينة هوليوود ذات الأضواء البراقة الخادعة الكاذبة ! كانت المعالجة الروائية سيريالية بحيث توالت المواقف بصورة غير محددة أو واقعية ، وظل الأسلوب السيريالى مسيطراً إلى أن تصل الأحداث إلى قمتها فى المظاهرة التى اجتاحت الليلة الأولى لعرض أحد الأفلام . تبدو هوليوود على عكس ما يتخيلها الناس تماماً ، فلم تكن جنة القرن العشرين ، وأرض الأحلام الهانئة ، بل تحولت فى رواية ويست إلى كابوس دائم يتجسد فى الفنادق الرخيصة القذرة ، وصراع الديكة والمواخير والإضرابات الغوغائية والأوهام الضائعة والضجر والفشل والإحباط . فى هذه المدينة تحول الحب إلى شبق ودعارة ونهم جنسى . واندثرت البراءة تحت حطام الأحلام الكاذبة . أصبح كل شىء خداعاً فى خداع حيث لا تعثر على الحقيقة فى أية زاوية من زواياها ، حتى ملابس الناس لا تمت للواقع بصلة ، بل تشبه الملابس التى يرتديها الأشباح فى الأساطير والكوابيس ! تصل مأساة هوليود قمتها فى شخصيات فاى جرينر الممثلة التى فشلت فى الوصول إلى صفوف النجوم ، وهومر سمبسون الموظف الإدارى الساذج الذى بلغ منتصف العمر دون أن يفهم حقيقة ما يجرى حوله ، وعلى الرغم من تفاهة عمله فإنه يصاب بمرض عصبى ينتابه من حين لآخر ، أما تود هاكيت الفنان التشكيلى فإنه على عكس كل أبطال ويست : يصر على التزام دوره كمراقب أو مشاهد فقط ، ولا يسمح لنفسه بالاندماج فى العالم المحيط به ، حتى لا يفقد قدرته النقدية على النظرة الموضوعية . فى نهاية الرواية عندما يهرب تود من المظاهرة -- يجسد كل معانى المأساة فى (لوحته) « حرق لوس أنجيلوس » التى تحمل فى طياتها رأى ويست فى المجتمع الأمريكى ؛ فهو مجتمع لا يمكن أن يعالج إلا بالسخرية المريرة التى تعرى الفساد والتحلل والضياع .

فى روايته الأولى « الحياة الحالمة لبالسوسنيل » نكتشف أن الهجوم الذى بدأه ويست على المجتمع الأمريكى لم يكن هجوماً فنيا موضوعيا ، بل قصد إلى مهاجمته من حيث إنه مجتمع يعتنق معظم أفراده المسيحية ، ويريد أن يشير من طرف خفى إلى أن المسيحية هى سبب كل الأوجاع التى يعانى منها المجتمع الأمريكى . وإن كانت هذه النغمة خافتة إلى حد ما فى هذه الرواية فإنها ارتفعت وغطت على ما عداها من نغمات فى الرواية التالية « الآنسة ذات القلب الوحيد » . فى رواية « الحياة الحالمة لبالسو سنيل » يحاول ويست أن يخفى نظرته اليهودية العنصرية

الضيقة باستخدام أساليب الخيال السيريالى التى كانت تمثل أدب الطليعة فى ذلك الوقت : يبدو سنيل شخصية إنطوائية تماماً ، وتتحول الرواية إلى مذكرات يومية لتفكيره المشوش الذى لا يخرج عن النطاق الذى سجن فيه عقله . أما الحلقات المتعاقبة من السرد الروائى فليست سوى سلسلة من الإسقاطات النفسية ، والمواقف الساخرة المثيرة للضحك ؛ حتى حياته الجنسية أصبحت خالية من أى مشاعر صادقة أو حقيقية .

لم يفت النقاد حقيقة هدف ويست من السخرية من سنيل ؛ فقد كان يسخر من المجتمع فى شخصه ؛ ولذلك هاجموا الرواية على أساس افتقار النقد والسخرية إلى النظرة الموضوعية ؛ لكن إتقان ويست للصنعة الروائية مكنه من تقديم اتجاهاته العنصرية إلى الجمهور دون حساسيات تذكر ، وخاصة أنه اعتمد على المواقف الكوميدية التى ينفتح لها قلب القراء بسرعة . هذا بالإضافة إلى تصويره الكاريكاتيرى لمظاهر الإغراب والشذوذ والضياع التى تتمثل فى الأنماط التى يقدمها مثل الأعرج والأحدب لتجسيد الأمراض التى تدب فى أوصال المجتمع . من خلال هذه المواقف يعلن حربه الشعواء على المسيحية وكل ما ترمز إليه . بذلك يفضح نفسه فى النصف الأخير من روايته عندما يتحول هجومه من المجتمع إلى المسيحية ؛ مما يدل على أن ذلك الهجوم كان الهدف الرئيس من كتابته للرواية .

يبلغ الهجوم العنصرى المسموم على المسيحية ذروته فى رواية « الآنسة ذات القلب الوحيد » التى يعتبرها النقاد تحفة ويست ؛ ففيها يؤكد أن المسيحية قد عجزت عن جلب السعادة إلى قلب المجتمع الذى تعتصره الوحدة والكآبة واليأس والألم : فمحرر باب بريد القلوب محلل نفسانى من الدرجة الثالثة ، كان يشتغل بالكهنوت قبل ذلك ، لكنه أراد أن يقوم بعمل أكثر إثارة ، فاشتغل بالصحافة التى اكتشف تدريجاً أنها مملة هى الأخرى عندما فقد اهتمامه بما تحتويه الخطابات الواردة إلى الباب الذى يحرره . ولأول مرة فى حياته يجد نفسه مضطرا إلى فحص القيم التى قامت عليها حياته أساساً . عندئذ يدرك أنه لا يختلف كثيراً والقراء البؤساء الذين يقدم لهم نصائحه ، ويترسب فى وعيه أنه ضحية مثلهم تماماً . هنا يتحول ويست إلى يهودى متعصب عندما يربط بين شخصية بطله وشخصية المسيح على أساس مشاركتها فى عذاب الآخرين .

يقول ويست بمنتهى الصراحة المباشرة : إن بطله يدعى العذاب والمعاناة من أجل الآخرين ؛ لكى يخفى فشله ، وخاصة أنه فشل فى أن يجد عزاء له فى الدين . لا يتوقف الهجوم على الدين عند هذا الحد ، بل يصور ويست رئيس تحرير الجريدة على أنه رجل مادى ملحد يسخر دائماً من تطلعات البطل إلى الإيمان واليقين .

قد يتساءل القارئ عن العلاقة بين البطل وبين عنوان الرواية « الآنسة ذات القلب الوحيد » أو « الآنسة لونلى هارتس » ؟ كان هذا هو الاسم المستعار الذى يوقع به البطل باب بريد القلوب ، وتنتهى به الحال إلى خاتمة مأسوية عندما يقتله زوج عاجز جنسيا يواجه زوجته المصابة بالسعار الجنسى ؛ لم تعجبه نصيحته التى نشرها ، فقام بقتله على سبيل الانتقام من عجزه هو شخصياً . اصطلح النقاد على أن هدف ويست الملتوى الخبيث من النهاية التى وضعها لبطله التلميح إلى موت المسيح كفارة عن خطايا البشر : فموت البطل فى نهاية الرواية معناه إنتصار مبدأ المادية الملحدة الذى يؤمن به رئيس التحرير ، وإنهاء كل أمل للإنسان فى التطلع إلى الإيمان واليقين . لم تكن المسألة مجرد ماسوشية رئيس التحرير وسادية البطل ، بل كانت إنتصار الشك على اليقين ،

والكفر على العقيدة ، والإلحاد على الإيمان ، والشر على الخير ، والأرض على السماء . هذه الأوضاع المقلوبة التى أكدها ويست فى نهاية روايته لا تعنى سوى بذره لبذور الشك فى أن العقيدة المسيحية قادرة على الوصول بالإنسان إلى بر الخلاص . وكأن الهدف كله من كتابة مثل هذه الرواية هو التهجم العنصرى الخبيث المسموم على المسيحية فى محاولة فنية لهدمها .

فى رواية «المليون البارد» ١٩٣٤ يتهجم ويست على النظام السياسى الذى تحكم به الولايات المتحدة ، ويؤكد بأسلوب كوميدى ساخر أن الانتهازية هى المبدأ السياسى الوحيد الذى تعتنقه أمريكا . وما أسطورة المواطن الفقير العصامى الذى يصل إلى منصب رئيس الجمهورية سوى الوهم الكاذب الذى يحلو للجميع أن يخدعوا به أنفسهم . فبطل الرواية ليمويل بيتكن شاب ساذج إلى درجة البله ، يشرع فى بناء مستقبله وإيجاد الثروة اللازمة لذلك ، لكنه لا يتلقى من المجتمع سوى الخداع والسرقة والهزيمة والسجن ثم القتل . هذه هى النهاية التى كانت فى إنتظار الطموح الساذج الذى يظن أن كل شىء فى متناول اليد طالما أن الإرادة الذاتية موجودة . يسخر ويست من بطله بيتكن حتى بعد موته عندما يعلن شاجبوك ويبل – أحد الرؤساء السابقين للولايات المتحدة – فى خطاب الوداع عند انتهاء رياسته أن بيتكن أصبح بطلاً رمزيا على مستوى الحزب . وكان ويست قد كتب روايته بأسلوب يسخر به من المسلسلات التى تنشرها المجلات والتى تدور حول الثروات الخيالية التى يحققها المعدمون بكدهم وكفاحهم .

لكن كيف لكاتب يهودى عنصرى مثل ويست أن يحرز هذه المكانة المرموقة فى الرواية الأمريكية . الإجابة على هذا السؤال تكمن فى أن المجتمع الأمريكى يحترم الكفاية فى كل صورها حتى لو كان مضمونها فاسداً ! قد يختلف القراء وويست فى مضمونه الفاسد المسموم ، لكنهم سيفسحون الطريق لمهارته الحرفية فى كتابة الرواية ، ولقدرته الشعرية على الإيحاء بالجو المطلوب ، ولاستخدامه البارع لحيل الكوميديا الساخرة ، ولاقتصاده فى استخدام الألفاظ ، ولتركيزه فى وصف المواقف ذات الدلالات والأبعاد المتعددة ، ولشجاعته فى كتابة روايات تعارض النغمة الرومانسية التى اشتهر بها معاصره العظيم الروائى سكوت فيتزجيرالد .

ويبدو أن المجتمع الأمريكى يرحب بكل كاتب يحاول أن يصدمه . استغل ويست هذا الترحيب فى بث مضمونه الفاسد والمسموم ، وكأنه رسول بعث إليه يبشر بدين جديد . لكن يجب أن نعلم أن من الضرورات الجمالية التى تتوافر فى العمل الفنى الناضج أن الشكل المتناسق الجميل لابد أن ينبع من مضمون إنسانى رحب لا يرتبط بأى اتجاهات عنصرية ضيقة بحكم التحام الشكل بالمضمون . أما العمل الفنى المتقن الذى يبث مضموناً فاسداً فمثله مثل الجريمة الكاملة التى تدل على قمة الذكاء والتخطيط والمهارة ، على حين تهدف أساساً إلى القضاء على القيم الإنسانية الخالدة التى اقتات عليها الفن الإنسانى العظيم منذ فجر الحضارة البشرية .

116 Richard Wilbur

١١٦ ريتشارد ويلبر

(١٩٢١ - ....)

ريتشارد ويلبر شاعر أمريكى معاصر ، يتميز شعره بالشكل المتناسق الذى يهتم اهتماماً غير عادى بالمعانى وظلالها ، وبالألفاظ ودلالاتها ، وبالصور وإيحاءاتها . هذا بالإضافة إلى الحرص على الإيقاع المنتظم الذى يصل فى بعض الأحيان إلى خطة عامة للقصيدة كلها قد تستغل القافية المنظومة أيضاً على سبيل استكمال الهيكل الإيقاعى . يتردد استخدام ويلبر لهذه الأدوات الشعرية بين التوظيف التقليدى لها وبين إبتكار أنماط جديدة خاصة بالقصيدة ؛ لكى تفى بأهدافها الفنية والفكرية . لم يكن من الشعراء الذين يميلون إلى استعراض عضلاتهم وإبراز مهاراتهم فى استخدام الأشكال الكلاسيكية للقصيدة ، بل كان يعتقد أنه ليس للقصيدة شكل مسبق ؛ لأنها تتشكل تشكيلاً جديداً تماماً مع عملية الخلق الفنى ؛ لذلك فإنها تختلف هى وأية قصيدة سبقتها . هذا المعيار ينطبق أيضاً على الوزن والإيقاع والقافية ؛ فهذه كلها أدوات فنية طوع قلم الشاعر وفى خدمة مضمونه وشكله ، أما أن تفرض فرضاً مسبقاً ومتعسفاً عليه فهذا يعنى أنها أصبحت من القوالب الصماء والقيود الصارمة التى قد تقتل انطلاقة الشاعر .

تخرج ريتشارد ويلبر فى كلية أمهرست عام ١٩٤٢ . خدم فى إحدى كتائب المشاة الأمريكية فى إيطاليا وفرنسا فى الحرب العالمية الثانية حين بدأ يقرض الشعر . بعد انتهاء الحرب التحق بقسم الدراسات العليا بجامعة هارفارد ، وحصل على درجة الماجستير فى الآداب عام ١٩٤٧ . اشتغل بها مدرساً حتى عام ١٩٥٠ حين أصبح أستاذاً مساعداً للأدب الإنجليزى حتى عام ١٩٥٤ . بعد ذلك شغل كرسى اللغة الإنجليزية فى كلية ويلسيلى حتى عام ١٩٥٧ الذى عين فيه أستاذاً للأدب الإنجليزى فى جامعة ويسليان ؛ لا يختلف ويلبر فى هذا ومعظم الشعراء الأمريكيين المعاصرين الذين اشتغلوا بتدريس الشعر أو الأدب أو اللغة الإنجليزية بالإضافة إلى ممارستهم لكتابة الشعر . كان الإنتاج الشعرى لويلبر مواكباً لدراسته الأكاديمية ، فأصدر أول ديوان له عام ١٩٤٧ بعنوان

«التغيرات الجميلة» ثم «الاحتفال الرسمى» ١٩٥٠ و«أشياء هذا العالم» ١٩٥٦ ثم ديوان «الأعمال الكاملة ٤٣ - ١٩٥٦» ، كما أصدر ديوان «نصيحة إلى نبى» ١٩٦١ .

أحرز شعر ويلبر تقديراً على مستويات متعددة فحصل عام ١٩٥٧ على جائزة بوليتزر وجائزة الكتاب القومى لديوانه «أشياء هذا العالم» ، لكن نشاطه لم يقتصر على كتابة الشعر ، بل أشرف على تحرير وإصدار كتاب «التاريخ الطبيعى للعصور الوسطى» ١٩٥٥ ، ثم أصدر طبعة كاملة لقصائد إدجار آلان بو عام ١٩٥٩ ؛ كما ترجم مسرحية «عدو البشر» لموليير عام ١٩٥٨ ، واتفق معظم النقاد والدارسين على أنها أفضل ترجمة لموليير إلى الإنجليزية . شارك ويلبر أيضاً ليليان هيلمان فى تحويل رواية فولتير «كانديد» إلى أوبرا موسيقية فكاهية لاقت نجاحاً كبيراً على مسارح برودواى بنيويورك ، وكان ويلبر قد كتب أغانى الأوبرا التى وضع ألحانها ليونارد بيرنستاين .

توضح القصائد المبكرة لويلبر تأثره الشديد بأشعار ماريان مور ووالاس ستيفنز ، لكن هذه التأثيرات اختفت إلى حد كبير فى ديوانه الثانى «الاحتفال الرسمى» ، ولم يتبق منها سوى بعض النتائج الإيجابية مثل : الرشاقة والتنسيق والعناية الشديدة باختيار الكلمات . تميز أسلوبه الشعرى الخاص بالإشارات المتعددة إلى الثقافات والحضارات الكلاسيكية ؛ مما يستلزم من القارئ خلفية ثقافية عريضة حتى يتذوق شعره على الوجه الأكمل ؛ كما اشتهر ويلبر بمهارته فى اللعب على أصول الكلمات وعلى إختلاف معانيها من عصر لآخر ، كذلك استخدم الصفات استخداماً دقيقاً بعيداً عن الزخرفة اللفظية ، ولم يعترض على التلاعب بدلالات الألفاظ ؛ لأنها مجرد مادة خام فى يد الشاعر يصوغها كما يشاء . والصنعة تشكل جزءاً حيوياً من البناء الفنىَ التلقائى للقصيدة .

أما من جهة المضمون الفكرى فقد آمن ويلبر أن الخيال ليس كل شىء فى القصيدة ، بل هناك قدرة العقل على الصياغة والتنسيق والتنظيم . والشاعر الناضج لا يعترف بما يسميه الرومانسيون بشطحات الخيال اللا نهائية ، لأن وعيه الفنى الحاد يقف بالمرصاد لهذه المحاولات التى تفسد شكل القصيدة وتضيع معالمها . فى النموذج التالى يتضح لنا حرص ويلبر على تطبيق اتجاهاته الجمالية والنقدية على قصائده عندما يقول :

«يا لهذا الخيال المشوش ! إنه ينسى فى الخريف
ما حفَره الصيفُ من ذكريات على صفحته
إنه أسير الظروف المتوهجة حوله
لا يرى سوى الأيام فى هذيان ذهبى
يرى الصيف وكأنه مات بلا عودة
فالخريف هو الدنيا والحياة والأحياء .
لكن الصيف يعود فى الفروع الخضراء
يشع فى عيون البشر بهاء ورواء
وتستحم الروح فى بحيرات الدفء العاقل» .

فى قصيدة أخرى يصور الشاعر أثر ابتسامة لفتاة جذابة على روحه ، فهذا الأثر لا يمت للهلوسة الرومانسية بصلة ، لكنه يرتبط بمظاهر الحياة العادية ، وبذلك تتحول الابتسامة إلى جزء عضوى من نسيج القصيدة من خلال التحامها بالرموز والتشبيهات المتتابعة ؛ فالابتسامة توقف فى داخل الشاعر كل أسباب الضوضاء والتشويش ؛ كما تتوقف حركة المرور فجأة فى شارع ملىء بالضجيج والصخب . فالأشياء هى الأشياء نفسها ، لكنها سكنت استعدادا للحركة مع الإشارة الجديدة ، يقول ويلبر :

« صمتت الأبواق وتلاشى العادم

ومن فوق ظهور العربات الساكنة

لمحتُ النهر يتدفق على الجانبين

لكن هديره امتزج بأصوات المحركات

استعدادا للانطلاق من جديد» .

كانت ابتسامة الفتاة مثل لحظة الصمت التى سادت مع توقف حركة المرور ، كلها هدوء وسكينة وطمأنينة ، لكنها كانت مجرد لحظة لابد لها من نهاية ؛ لذلك سرعان ما امتزج هدير النهر وضجيج المحركات ، لكى تستأنف الحياة سيرها الأبدى ؛ فالحياة لا تتوقف من أجل ابتسامة جذابة ، كما يتخيل الرومانسيون .

من الواضح أن ويلبر يستخدم لغة الحياة اليومية فى شعره ، فهو لا يعتقد أن هناك لغة شعرية ولغة غير ذلك ؛ وإنما اللغة — أية لغة — تتحول إلى شعر من خلال استخدام الشاعر لها . هذا يفسر لنا السبب فى أن لغة ويلبر فى قصائده تتردد بين الكلاسيكية ذات الجرس الرصين والإيقاع المهيب وبين الدارجة أو العامية التى يتكلمها الناس فى حوارهم اليومى . يتوقف اختيار الشاعر لنوعية لغته على المضمون والشكل فى وقت واحد ، ويؤكد ويلبر أنه كلما اختلفت لغة الشاعر من قصيدة إلى أخرى اختلافا بينا فمعنى ذلك أنه متمكن من فنه ، ومسيطر على أدواته التى يخضعها ويغيرها على حسب مقتضى الحال . طبق ويلبر هذا المبدأ على ترجمته لقصيدة بودلير « دعوة إلى رحلة » التى تقمص فيها أسلوب ميلتون بكل جلاله ووقاره وإيقاعه الوئيد ، وذلك من خلال اللمحات العابرة التى قد لا يلحظها القارئ العادى ، لكنها توحى إليه دون شك بالإحساس الذى يريد الشاعر أن ينقله إليه .

أثبت ويلبر قدرته الفائقة فى الترجمة عندما نقل « عدو البشر » لموليير إلى الإنجليزية . ساعده تمكنه من اللغة فى نقل كل المعانى والمواقف التى أراد موليير أن يقدمها وذلك فى لغة سلسة واضحة محددة تعتمد أساسا على لغة الحياة اليومية ؛ فلا خير فى ترجمة لا تقدر على نقل كل ما يمكن نقله من اللغة الأصلية فى أقل قدر ممكن من الألفاظ . هذا الاقتصاد اللفظى كان من أهم المبادئ التى لم يحد عنها ويلبر : فقصائده إما قصيرة أو متوسطة الطول ، لكنها تقول وتوحى بأشياء كثيرة خارج حدودها الشكلية أما تمييع الشحنة الدرامية فى القصيدة من خلال الألفاظ والمترادفات والتراكيب التقريرية المباشرة — فمن شأنه أن يحيل القصيدة إلى مقالة .

يبدو أن إصرار ويلبر على تنويع أدواته اللغوية من قصيدة إلى أخرى قد أدى بدوره إلى تنويع أفكاره وخواطره ومشاعره : فمن النادر أن نجد الفكرة نفسها تتردد فى قصيدتين فى وقت واحد : قد يجسد مفهومه

للحب مثلا فى إحدى قصائده ، ويعتقد القارئ أنه وضع يده على مفهوم الشاعر للحب بصفة عامة ، لكنه يُفاجأ عندما يقرأ قصيدة جديدة بمفهوم مختلف تماما للحب . هذا لا يعنى أن الشاعر يناقض نفسه ، بل على النقيض من ذلك لأنه يسلس قياده للصدق الفنى داخله ؛ ومن ثم فإنه يترك الموقف الراهن فى القصيدة يشكل المفهوم الخاص بها للمضمون . وإذا لم يتبع الشاعر هذا المبدأ فإن قصائده ستتحول إلى نسخ باهتة ومكررة للأفكار نفسها . فى حين أن فى الحياة من الخصب والعمق والتنوع ما يكفل للشاعر منبعا متجددا باستمرار .

يتضح هذا فى أطول قصائد ويلبر التى تتخذ من شخصية المثال الإيطالى جياكوميتى مضمونا وعنوانا لها : فى هذه القصيدة يعالج ويلبر مضمونا فلسفيا فى منتهى العمق والخصب ، ويتمثل فى الصراع بين الإنسان والأشياء المحيطة به ، أو فى الصراع بين الروح والمادة : تبدأ القصيدة بمطلع غير تقليدى يحاول به الشاعر أن يصدمنا ؛ لكى يفتح أذهاننا للمضمون الجليل الذى سيعالجه ، فيقول : « حتى الصخر يهزأ بالإنسان » ثم يتدرج الصراع إلى أن نرى جياكوميتى فى غرفته المظلمة مثل كهف البحر وهو يبنى الإنسان من الحجر الأصم . فى هذه القصيدة يقول لنا ويلبر : من الإنسان ؟ وما الفن فى ضربات ولقطات سريعة دون أن يدخل فى متاهات الفلسفة والسفسطة ؟

والدليل على التنوع الفنى الذى يجعل قصائد ويلبر مختلفة اختلاف بصمات الأصابع – يكمن فى قصيدة « صوت صادر من تحت المائدة » التى تختلف تماما وقصيدة « جياكوميتى » : فى هذه القصيدة يقدم ويلبر مضمونا فكاهيا ومضحكا لا يمت إلى وقار جياكوميتى بصلة ، فنشاهد سكيرا يقول :

« أنا واحد من الشهداء كما ترون !
نصب تذكارى للصبر فى وضع أفقى
أستعرض سيقان الساقيات
فى حين رأسى مُلْقى بلا حول ولا قوة
فوق هذه الأرض المبتلة الرطبة
حسنا ! لقد سقطت مرة أخرى
لكننى لم أطرد خارجا بعد !
يأيها الضياع العذب الجميل
سأعود إليك لأنهل منك المزيد »

لا يعنى التنوع فى المضامين والأشكال التى قدمها ويلبر فى قصائده – أنه لا يمتلك أسلوبا مميزا له ؛ فمن السهل التعرف على أسلوبه من جمله المحددة والمشحونة بأكبر قدر ممكن من الدلالات والإيماءات ، ومن صوره الشعرية المتبلورة التى ترتبط عضويا بالإيقاع الداخلى للأبيات ، ومن ألفاظه التى يختارها بدقة واعية ؛ فالأسلوب المميز للكاتب لا يعنى التكرار سواء فى اللغة أو الأفكار ، لكنه يعنى ذلك الطعم المميز الذى يتذوقه القارئ فى أعماله دون أن يلمس مواضعه بطريقة مباشرة ، وقد كان ويلبر أستاذا متمكنا فى هذا المضمار .

117 Edmund Wilson

١١٧ إدموند ويلسون

(١٨٩٥ - ....)

إدموند ويلسون من الأدباء والنقاد الأمريكيين ذوى الأنشطة المتعددة التى تغطى مجالات الرواية والمسرحية والنقد والصحافة والسياسة والآثار والشعر وأدب الرحلات والاجتماع ، ونظرا لانتشاره هذا الانتشار الواسع ، وعدم تخصصه وتعمقه فى مجال أوإثنين من هذه المجالات - فقد اشتهر بصفة عامة ، ولم يتفوق فى إحداها بصفة خاصة ، لكن هذا لايقلل من قيمة إنجازاته باعتباره أحد قادة الفكر والأدب فى الولايات المتحدة . وربما كان عدم تفوقه فى النقد أنه اعتبر الأدب ضمن الأنشطة الاجتماعية والنفسية والسياسية ، وأن هدفه أخلاق أساسا ، وذلك على الرغم من معاصرة إدموند ويلسون لمدرسة النقد الحديث التى تزعمها جون كرو رانسم ، وت . س . إليوت ، وإزرا باوند ، وكليانت بروكس ، وآلن تيت وغيرهم من النقاد الذين نادوا بالمنهج التحليلى الذى يعد الشرط الأساسى للنقد الموضوعى الذى ينظر إلى العمل الأدبى كقيمة جمالية فى ذاته ، وليس لأهدافه السياسية أوالاجتماعية أوالأخلاقية . ونظرا للإقناع الضخم الذى مارسته هذه المدرسة النقدية الحديثة على قطاعات المثقفين فى أمريكا وأوربا - كان من الطبيعى أن تتوارى آراء إدموند ويلسون فى الظل ، وخاصة أن اتجاهاته النقدية تنتمى إلى المدرسة التقليدية التى سبقت المدرسة الجديدة .

ولد إدموند ويلسون فى مدينة ريدبانك بولاية نيوجيرسى . فتلقى تعليمه فى جامعتى بنسيلفانيا وبرنستون ، بدأ حياته العملية محررا فى مجلة « ناسو الأدبية » . التى كانت تصدر فى برنستون وذلك بالتعاون مع جون بيل بيشوب الذى عمل ويلسون مساعدا له ثم خلفه بعد ذلك . فى عام ١٩٢٢ اشترك الاثنان فى إصدار كتاب يجمع بين الأبحاث النثرية والمقطوعات الشعرية بعنوان « إكليل الزهور » ، وبعد تخرجه فى الجامعة أصبح مراسلا لجريدة « صن » التى صدرت فى نيويورك ، فى أثناء الحرب العالمية الأولى اشتغل فى إحدى المستشفيات الفرنسية ثم فى قوات المخابرات الأمريكية . وعندما عاد إلى نيويورك اشتغل رئيسا لتحرير مجلة « فانيتى فير » أو « سوق الغرور »

منذ عام ١٩٢٦ اشتهر كأحسن الصحفيين والكتاب الذين يقومون بعرض الكتب الجديدة بالصحف والمجلات ، وذلك عندما بدأ هذه المهمة فى مجلة « نيوريبابليك » . ثم استقال منها للتفرغ للكتابة والتأليف ، لكنه عاد إلى عرض الكتب فى الفترة ١٩٤٤ - ١٩٤٨ فى « النيويوركر » وامتد نشاطه إلى كتابة المقالات النقدية الطويلة وغيرها من الأبحاث للمجلة نفسها .

لم يقتصر نشاطه على عرض الكتب ، أونقد الأعمال الأدبية ، بل امتد إلى دراسة وتحليل المخطوطات العبرية التى تدور حول أحداث العهد القديم وشخصياته ، كتب فى موضوعات متخصصة عميقة ببصيرة نافذة ومهارة صحفية بالغة ، كما نجد فى دراسته المشهورة باسم « مخطوطات البحر الميت » التى أصدرها عام ١٩٥٥ والتى تعد من أعمق الأبحاث التى كتبت حول الحفريات والمخطوطات الإنجيلية التى اكتشفت فى الشرق الأدنى ، فى تلك الفترة تشعب نشاط ويلسون ، وخاصة بعد نشره لكتاب « صدمة الكشف » ١٩٤٣ الذى جمع فيه الوثائق والمستندات الأدبية التى تؤرخ للأدب فى الولايات المتحدة من خلال المقالات والأشعار واللقطات الساخرة والسير الذاتية والرسائل وغيرها من الوثائق التى تبرز مراحل تطور الأدب الأمريكى بأسلوب حى . بدأ ويلسون بجيمس راسل لويل وإدجار آلان بو ، وانتهى بجون دوس باسوس ، و هـ . ل . منكن ، وشيروود أندرسون . حرص ويلسون على جمع المقالات التى يعلق فيها الكتاب بعضهم على بعض أحيانا بطريقة لطيفة مهذبة ، وأحيانا أخرى بأسلوب هجومى عنيف ، وكأن الكتاب تحول إلى ندوة أومناظرة بين هؤلاء الأدباء الذين ينتمون إلى أجيال مختلفة .

توالت أعمال ويلسون فكتب السقوط عام ١٩٤٥ وهو كتاب جمع الكتابات التى لم تنشر للروائى الأمريكى ف . سكوت فتزجيرالد ، ثم مجموعة قصص قصيرة بعنوان « مذكرات هيكات كاونتى » ١٩٤٦ ، التى صودرت بعد نشرها بسبب معالجة إحدى قصصها للجنس بأسلوب جرىء صريح لم يكن الذوق الأدبى التقليدى قد تعوده بعد . عندما قام الناقد ألفريد كازن بعرض كتاب « شواطئ الضياء » ١٩٥٢ لويلسون - وهو عبارة عن مجموعة من مقالاته النقدية الأدبية - قال عنه كازن : إن ويلسون يختلف تماما ونقاد آخرون ؛ لأن بعض النقاد يصيبون القارئ بالملل حتى لوكانت كتاباتهم فى منتهى الأصالة والعمق ، أما ويلسون فهو قادر على أن يسحرنا برغم أن بعض آرائه يجانبها الصواب .

من أشهر كتب ويلسون النقدية كتاب « حصن أكسيل » ١٩٣١ الذى يدور حول الرمزية كحركة عالمية فى الأدب والفن من خلال أعمال أدباء فرنسا ، وأيرلندا ، وأمريكا وعنوان الكتاب يشير إلى مسرحية شعرية «أكسيل» ١٨٩٠ للكاتب الفرنسى فيليز ديل آدم . من أهم الأدباء الذين تناولهم ويلسون بالدراسة ييتس ، وت . س . إليوت ، وجيرترود ستاين ، ورامبو ، وجويس ، وبروست . بعد هذا الكتاب النقدى خاض ويلسون غمار السياسة فكتب « إلى المحطة الفنلدية » ١٩٤٠ الذى يحلل فيه خلفية الثورة الروسية ، وذلك بعد أن زار روسيا عام ١٩٣٦ ، وكتب عنها كتابا فى أدب الرحلات بعنوان : « رحلات بين نوعين من الديمقراطية » ، وكان قد حصل على حرية فى التنقل داخل روسيا ، لم تكن قد أتيحت لأى كاتب آخر .

كتب ويلسون أيضا عدة مسرحيات نذكر منها « بصيص من الضوء الأزرق » ١٩٥١ التى يقدم فيها نبوءة

زاخرة بالمرارة والسخرية والتهكم من مستقبل أمريكا القريب ، كما أصدر عام ١٩٥٤ خمس مسرحيات له فى مجلد واحد ، لم يشأ أن يترك الشعر الذى بدأ به حياته ، فكتب عام ١٩٢٩ ديوان « وداعا أيها الشعراء » ، أما فى الرواية فكتب « أحلم بديزى » ١٩٢٩ ، لعل نظرية ويلسون النقدية تكمن فى كتابه « الجرح والقوس » ١٩٤١ الذى استمد عنوانه من مسرحية سوفوكليس « فيلوكتيت » التى يحكم فيها على محارب بالنفى بسبب جرحه ذى الرائحة الكريهة . ومع ذلك يعود إليه الناس لإحضاره مرة أخرى بسبب حاجتهم الملحة إلى قوسه السحرى الذى سيكسبون به حرب طروادة . يعتقد ويلسون أن هذا هو رمز الفنان الحديث الذى يضحى براحة باله وأحيانا بالصداقات فى سبيل إبداء آرائه الموضوعية ، والمجتمع الذى يرفضه ويهاجمه بعنف هو نفسه الذى يحتاج إلى طاقاته الإبداعية وإمكاناته التصحيحية التى تبرز من خلال فنه .

لعل كتاب « الجرح والقوس » يمتاز بالنظرة النقدية المنسقة عن كتاب « حصن أكسيل » الذى كان بمثابة عرض تاريخى مسطح لحركة الرمزية فى الأدب : ففى « الجرح والقوس » يحاول ويلسون معالجة أعمال الأدباء من زاوية سيكلوجية وميثولوجية على سبيل الاستفادة من مناهج علم النفس ؛ فهو يعتقد أن خيال ديكنز الذى ورد فى رواياته كان نتيجة مباشرة للجروح النفسية التى ترسبت فى نفسه بسبب دخول أبيه السجن وفاء للديون التى عليه . طبق ويلسون المنهج السيكلوجى نفسه على رديارد كبلنج ، وإديث وارتون ، وإيرنست هيمنجواى ، وعلى الرغم من اتساق النظرية النقدية التى تربط بين الحياة الشخصية للأديب والكيان الموضوعى لعمله ، فإنها نظرة عفا عليها الزمن بسبب إنجازات مدرسة النقد الجديد التى رفضت تركيز الأضواء على نفسية الكاتب . فالعمل الأدبى فى نظرها ليس انعكاسا لهذه النفسية ، بل إعادة صياغة كاملة لها بحيث تكتسب كيانها الموضوعى المستقل تماما عن شخصية الأديب . ومايهمنا هو العمل فى ذاته ، ولن يفيدنا أن نعرف الشىء الكثير أوالقليل عن حياة الأديب وظروفه ، وذلك لسبب بسيط هو أننا نتذوق العمل الأدبى لا الأديب .

من هنا كانت مكانة إدموند ويلسون ذات أهمية تاريخية ثقافية أكثر منها أهمية فنية نقدية ، فلاشك أن القارئ يحصل على الكثير من المعلومات المفيدة والمثيرة من اطلاعه على كتاباته ، لكن هذه المعلومات لن تساعده على تذوق أعمال الأدباء التى تناولها ويلسون بالدراسة تذوقا تحليليا موضوعيا ؛ فقد يكون من المثير أن نعرف شيئا عن الظروف النفسية المريرة التى أحاطت بحياة ديكنز فى شبابه ، لكن هذا لن يضيف شيئا إلى استيعابنا لإنجازاته الروائية فى ذاتها ، لذلك توارت آراء إدموند ويلسون فى الظل ، ولم تستطع أن تصمد أمام المناهج التحليلية لعلم النقد الموضوعى الذى أرست تقاليده مدرسة النقد الجديد منذ أوائل هذا القرن سواء فى أمريكا أو فى أوربا .

١١٨ تينيسي ويليامز

118 Tennessee Williams

(١٩١٤ - ....)

فى مقدمته لمسرحية « معركة الملائكة » أولى مسرحيات تينيسى ويليامز التى عرضت عام ١٩٤٠ ، قال ويليامز : إنه لم يشك لحظة واحدة فى وجود ملايين الناس الذين يمكن أن يقول لهم مايرغب فى توصيله إليهم ، وهو يعتقد أن علاقة المؤلف المسرحى بالقارئ أوالمتفرج علاقة حب من أسمى أنواع الحب التى عرفها البشر. وعلى المؤلف أن يعمق هذه العلاقة فى كل عمل أدبى جديد ينتجه لأن العناق بين المؤلف والمتفرج حتمى لامفر منه وإلافستكون النتيجة أن يعيش فى واد على حين أن جمهوره فى واد آخر ! وضمور هذه العلاقة الحيوية لايعنى سوى جفاف النبع الأصيل الذى يستمد منه الكاتب المسرحى مضامينه الفكرية وأشكاله الفنية .

أثبت تينيسى ويليامز عمليا إيمانه العميق بالعلاقة الحيويةبين المؤلف المسرحى وجمهوره فى كل مسرحية كتبها بعد ذلك ، لكن لايعنى هذا أنه حاول تملق الجمهور عن طريق دغدغة غرائزه ، لأنه – على العكس من ذلك تماما – عالج مضمون الجنس بمنتهى القسوة والعنف ، ولكن فى شاعرية خصبة جعلت المتفرج يركز على الجوانب الجادة والحيوية لهذا المضمون ؛ لذلك لايجرؤ أى ناقد على اتهام ويليامز باللجوء إلى الأدب البورنوجرافى الرخيص ؛ فالعبرة بأسلوب المعالجة الفنية للمضمون المثار ، وليست بالمضمون فى ذاته ، ونظرا لهذه الجدية الفنية استطاع ويليامز أن يربط الجمهور الناضج به ربطا وثيقا من ثانية مسرحية له عام ١٩٤٥ وهى « هواية الحيوانات الزجاجية » التى حصل بها على جائزة نقاد الدراما فى نيويورك فى العام نفسه ، وهى جائزة لها وزنها الأدبى الكبير وتدل على أن النجاح الذى حققه ويليامز كان على المستويين الأكاديمى الرفيع والشعبى العريض .

فى نهاية عام ١٩٤٥ قام ويليامز بمسرحة إحدى قصص الروائى الإنجليزى د . هـ . لورانس بعنوان « أنت لمستنى » وشاركه فى الإعداد دونالد ويندهام . كان إقبال الجمهور عليها بالحماس الذى استقبل به نفسه

المسرحية السابقة ، لكنها كانت أقل نضجا وفنية منها ، وعلى الرغم من التشابه الفكرى بين ويليامز ولورانس فإن الإعداد المسرحى لرواية لايمكن أن يصل إلى مستوى الإبداع الدرامى لمضمون مخصص له . ويبدو أن ويليامز أدرك هذه الحقيقة فركز بعد ذلك على كتابة المسرحيات بشكل أدبى قائم بذاته وغير معتمد على روايات لروائيين سابقين . كانت المسرحية التالية « عربة اسمها اللذة » بمثابة الباب الذى دخل منه إلى المسرح العالمى المعاصر ، بل إنه اعتبر بعدها الكاتب المسرحى الأول الذى ظهر فى أمريكا بعد يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكى ، وخاصة أن آرثر ميللر حتى ذلك الحين كان فى بداية الطريق بمسرحية «كلهم أبنائى » .

المنهج الدرامى :

منذ بداية حياته المسرحية تمكن ويليامز من إرساء قواعد المنهج الدرامى الخاص به ، فقد استفاد من المذهب الطبيعى ، لكنه لم يطبقه تطبيقا حرفيا بحيث لم ينحصر فنه فى حدود التصوير الفوتوغرافى لتفاصيل الحياة اليومية ، بل قام بإعادة صياغة هذه التفاصيل وترتيبها من جديد فى قالب درامى يجمع بين الرمزية والشاعرية والعاطفية والملاحظة الحادة . كان يعتقد أن المسرح الناضج لابد أن ينهض على المزج العضوى بين الفنون السمعية والبصرية فى آن واحد . وعلى الرغم من أنه مارس كتابة الشعر والقصة القصيرة فإنه آمن بأن المسرح هو فنه ومهنته ومستقبله . فكلما حاول البحث عن شكل فنى جديد لفكرة تراوده وجد نفسه يفكر تلقائيا وباستمرار من خلال الصوت واللون والحركة على منصة المسرح . لقد أدرك ويليامز الحقيقة الجوهرية التى يجب ألا تغيب عن ذهن أى كاتب مسرحى والتى تؤكد أن المسرح كيان فنى أكبر بكثير من مجرد اللغة المكتوبة ؛ لذلك صرح ويليامز بأن العمل المسرحى الذى يتسبب له فى كثير من القلق وتوتر الأعصاب لايمكن أن تجسده مجرد الحروف والكلمات فوق السطور والصفحات ؛ فالمسرح بطبيعته فن يتجاوز أبعاد اللغة المكتوبة .

كان ويليامز طموحا فى أن يمنح مسرحه الطابع المميز له ، فعلى الرغم من تأثره الواضح فى بدء حياته بتشيكوف ود . هـ . لورانس فإنه جاهد لكى ينتزع فنه من براثن التقليد والمحاكاة بحثا عن الأصالة والإبداع . وبالفعل نجح إلى حد كبير فى هذا . هذا الميل إلى الأصالة والتفرد ساعده أيضا على تجنب التأثيرات القوية التى مارسها كتاب المسرح الاجتماعى والجدلى الذين سيطروا سيطرة تامة على المسرح الأمريكى فى الثلاثينيات . واقتصروا فى مضامينهم على معالجة الظروف الاجتماعية التى نتجت عن مرحلة الكساد الإقتصادى التى تسببت فى إصابة المجتمع الأمريكى بالكثير من اليأس والمرارة والإحباط . كان ويليامز مهتما أساسا بالإنسان فى ذاته بدلا من الظروف الاجتماعية فى عموميتها ؛ لذلك تتمتع مسرحياته بمذاق خاص تنفرد به عن مسرحيات أوديتس وليليان هيلمان وآرثر ميللر الذين اتخذوا من شخصياتهم مجرد أدوات أو وسائل لكى يصلوا منها إلى تحليل الظروف الاجتماعية والصراع الاقتصادى .

إذا أردنا أن نتتبع الخصائص المميزة لمسرح تينيسى ويليامز فسنجد أنها بدأت مع مطالع حياته الفنية وخاصة فى مسرحياته ذات الفصل الواحد التى لايعرف عنها الجمهور العادى شيئا الآن . هذه المسرحيات كانت بمثابة الجذور الفكرية والبذور الفنية التى طرحت كثيرا من الثمار فى مسرحياته الكبرى التى اشتهر بها حتى الآن . فمثلا فى

مسرحية « طفل مونى لايبكى أبدا » نقابل عاملا فى إحدى المصانع يحلم بالهجرة إلى الغابات الكندية ليعمل فى تقطيع الأشجار ، وبرغم حاله الرقيق فإن اعتزازه بذاته وإنسانيته يدفعه إلى شراء حصان خشبى بعشرة دولارات لابنه الوليد البالغ من العمر شهرا واحدا . يفعل هذا وهو لم يسدد بعد ديونه لمستشفى الولادة ، وغير عابئ بمحاولات زوجته المستميتة لكبح جماحه حتى يدرك حدوده . ومونى هذا المعتز بنفسه – بصرف النظر عن اعتبارات الفشل أو النجاح ، والفقر أوالثراء – يشكل الملامح الأولى لأبطال ويليامز الذين نقابلهم فى مسرحياته من أمثال « معركة الملائكة » و « هواية الحيوانات الزجاجية » و « المشاكسين الضجرين » .

ومسرحية ويليامز ذات الفصل الواحد المسماة « ٢٧ عربة لنقل القطن » تبلورت فيما بعد فى مسرحية « عربة اسمها الرغبة » وكأن الجنين نضج واستطاع أخيرا أن يخرج إلى الحياة مستقلا منفردا . تصور مسرحية « ٢٧ عربة لنقل القطن » مالكا لأحد محالج القطن حطمه الكساد بقسوة فيضطر إلى السماح لزوجته بالعمل لدى منافسه ، لكن الحقد الذى يحترق فى داخله يجبره أخيرا إلى إحراق محلج منافسه فى النهاية . وقد تحولت هذه المسرحية فيما بعد إلى الفيلم الكوميدى الساخر « الطفلة اللعبة » .

الاتجاه الفكرى :

يتميز الاتجاه الفكرى فى مسرح تينيسى ويليامز بإسباغه الشفقة والحنان بل الحب على المقهورين والفاشلين فى الحياة ، هؤلاء الذين يحاولون – بطريقة ما – أن يتخطوا الحقيقة المرة الغليظة بالتسامى عليها ، هذه الشفقة هى التى يحيط بها ويليامز بطلته العاهر المريضة التى تفقد عقلها فى مسرحية « تحية من برتا » فى دوامة من الأضواء الحمراء الكئيبة ، وهى شفقة ليست لها علاقة بالوعظ والإرشاد ، لكنها تنمو من خلال الموقف الدرامى ذاته ، من خلال الصور الغائمة واللوحات الباهتة ، كما نجد فى مسرحية « رسالة حب من لورد بايرون » . حيث ينكشف لنا الفقر المدقع الذى يجثم على كاهل امرأتين تحاولان العيش على صدقات السائحين بعرض خطاب من لورد بيرون .

وويليامز ذوحساسية مفرطة تجاه الشخصيات المنهارة التى تسعى جاهدة الى استعادة الكرامة والاحترام والحب من الآخرين . ومأساة هذه الشخصيات تتبلور فى أن الملجأ الأخير لها هو عالم الوهم الذى تهرب إلى أحضانه من وطأة القهر واليأس والإحباط . يبدو هذا الاتجاه أشد مايكون الوضوح فى مسرحية « صورة وجه لسيدة » التى تتخيل فيها البطلة أنها قد اغتصبت على يد معجب سابق لها ، ولكن لاوجود له ؛ تستمر فى ولوج عالم الوهم لدرجة أنها تتقمص دور الحسناء الشابة القادمة من الجنوب ، وتتسرع فى تبادل الأحاديث المثيرة مع حسناوات خياليات ؛ بلاشك فإن هذه الشخصية كانت بمثابة الخطوط التمهيدية التى رسمت منها شخصية بلانش دى بوا فى مسرحية « عربة اسمها الرغبة » .

ساعد ويليامز شخصياته البائسة فى العثور على عالم الوهم ، لكنه لم يبعدها عن عالم الحقيقة فى الوقت نفسه ، ذلك العالم الذى لايرحم الهاربين منه ، فيطاردهم أينما وحيثما حلوا ، فنجد مسز هاردويك مور فى مسرحية « السيدة المتعطرة » وقد تحولت إلى أضحوكة لسيدتها ومثار لسخريتها ، وهى التى تسخر من أكاذيب

المرأة الفقيرة بادعائها أنها اكتشفت نباتا برازيليا يتسبب فى فقرها الذى جعلها تعيش فى الحضيض . لكن عالم الحقيقة المرة لايخلو من قلب كبير يتمثل فى زميل السكن الذى يحترف الكتابة ويقترب فى فقره من مسز هاردويك مور ، فقد أعلن أن الأكاذيب ليست من صنع الإنسان ، لكنها اختراع يد العوز الغليظة القاسية التى تحشو فم البؤساء بها .

فى هذه المسرحيات ذات الفصل الواحد يشارك ويليامز معاصريه فى تصوير قطاعات مختلفة من المجتمع الأمريكى ، لكن بطريقته الدرامية المتميزة ؛ فهو يقدم تجسيدا دراميا للرغبة الإنسانية الملحة التى لاتقابل بسوى الإحباط ، ويحرص فى الوقت نفسه على تشكيلاته الشعرية التى تبلور نزوع الإنسان نحو التعويض بصرف النظر عن نوعية ذلك التعويض ، وربما كان الخط المشترك الوحيد بين ويليامز وبين كتاب المسرح الأمريكى المعاصر من أمثال أونيل وبول جرين وأوديتس وايلدر أنه بدأ حياته المسرحية بكتابة المسرحيات ذات الفصل الواحد والتى بلورت فيما بعد كل الملامح المميزة لمسرحه بصفة عامة .

معركة الملائكة :

كانت « معركة الملائكة » هى أولى مسرحيات ويليامز الطويلة ، وفيها حاول أن يجمع عددا كبيرا ومتنوعا من العناصر التى صاغها منفصلة بعضها عن بعض فى مسرحياته ذات الفصل الواحد . جاء بطله الصعلوك « المتجول » فال إكسفاير إلى مدينة منهارة منحلة ، وتمكن من تكوين علاقة بفتاة أرستقراطية معتوهة ، ثم أحاط ويليامز بطله بجوقة من سيدات البيوت البائسات مع جوقة مضادة من رجال المدينة الحاقدين . لايلبث البطل أن يهرب من الفتاة المعتوهة لكى يقع فى حب زوجة بقال تعانى اليأس والفشل نفسه وتفتقر إلى التناغم والانسجام ، ولكن فشِلَ ويليامز فى مزجها وتوحيدها دراميا ، ولجأ إلى الاعتماد على المواقف العشوائية والصدف العرضية مثل إقحام عنصر الانتقام فى شخصية المرأة التى هرب منها ، وقتل الزوجة على يد البقال الغيور ، وهى جريمة القتل التى تأخذه المدينة بجريرتها فتقتله .

وعلى الرغم من فشل مسرحية « معركة الملائكة » فى الحصول على نجاح ساحق عام ١٩٤٠ فإنها تحتل عند ويليامز مكانة خاصة بدليل أنه عاد إلى تنقيحها عام ١٩٥٧ وظهرت بعنوان « أورفيوس هابطا » . هذا التنقيح منح المسرحية القديمة أبعادا رمزية وإيحاءات درامية جديدة . تحول فال إكسفاير إلى أورفيوس الذى يرمز بدوره إلى الفنان الخالد الذى يفشل فى مجاراة العالم البائس والتوحد معه فيدمره ؛ لذلك يمثل وصول فال إلى مدينة جنوبية ضيقة الأفق ومتعصبة نزول أورفيوس إلى العالم السفلى . ونظرا لازدياد الإيحاءات الشعرية الخصبة فإن المسرحية الجديدة تمتاز بالخيال العميق الذى يعيد تشكيل الحقيقة الاجتماعية فى تكوين جمالى أخاذ .

يرتبط الاتجاه الرمزى فى « أورفيوس هابطا » بمسرحية « كامينو الحقيقى » التى تبلور انتصار الرمزية على الطبيعية فى مسرح تينيسى ويليامز ، فقد تضاعف ولعه بالمدرسة الرمزية فى الشعر الفرنسى إلى الدرجة التى شغلته عن أدوات درامية أخرى لاتقل أهمية عن الرمز ، لذلك فإن مسرحيتى « أورفيوس هابطا » و « كامينو الحقيقى » تكشفان عن المبالغة فى الاعتماد الكامل على الاتجاه الرمزى الشفاف ؛ كما تكشفان عن الاتجاه نحو العنف الحسى

والقسوة الجسدية ، لكن امتزاج الشعر بالعنف خلق نوعا جديدا من الشعر المسرحى الذى يزود الموقف الدرامى بكل العناصر الرمزية المجسدة والمجردة التى تعتمد أساسا على التركيب الموسيقى والحالة النفسية التى تسود المسرحية بصفة عامة . ولعل السبب الذى فرض على ويليامز هذا الاتجاه يكمن فى المضمون الذى يدور حول نساء الجنوب العاجزات عن مواجهة العالم الجديد بكل عنفه وقسوته على حين يتراءى لهن عالمهن القديم وكأنه فردوس مفقود يختفى وراء غلالات الوهم .

أوهام الماضى :

يتشكل نسيج معظم مسرحيات ويليامز من أوهام الماضى التى تعيش فيها الشخصيات : من هنا كانت هذه الغلالة الشعرية التى تغلف كل الموجودات ، وقد أدرك إليا كازان – مخرج مسرحيات ويليامز – هذه الحقيقة ، فكتب فى كتابه « الإخراج المسرحى » عام ١٩٥٣ عن مسرحية « صيف ودخان » أنها « تراجيديا شعرية ليست واقعية ولاطبيعية » ومع ذلك نستطيع القول بأن ويليامز ظل متحررا من الخضوع لأى قالب جامد برغم عودته إلى الأسلوب الشعرى الانطباعى أو التأثيرى فى « صيف ودخان » ، وهو الأسلوب الذى سيطر بصفة خاصة على « هواية الحيوانات الزجاجية » .

لكن ليست كل بطلات ويليامز من ذلك النوع الذى يعيش فى أوهام الماضى ؛ فهو يميل إلى التنويع وتجنب القوالب الجامدة ؛ لذلك نجد سيرافينا بطلة « وشم الوردة » امرأة مملوءة بالحيوية لاتمت بأى شبه من قريب أو بعيد إلى سيدات الجنوب اللائى يكسو الشحوب وجوههن والارتعاشة حركاتهن . فالمؤلف يركز على الطاقة الجنسية والنفسية المتفجرة داخل سيرافينا الأرملة ذات الخيال الواسع والنشاط المتدفق . لذلك تميل شخصيتها إلى الكوميديا المنطلقة بعيدا عن الجو المأسوى الذى تعيش فيه بطلات ويليامز الأخريات . . يتجلى هذا العنصر الكوميدى فى شخصية الفارومانيا كافاللو خطيب سيرافينا ، وفى العلاقة الغرامية الرقيقة بين بحار شاب وابنة سيرافينا ، وفى تصرف سيرافينا التقليدى العتيق تجاه تلك العلاقة ، لكنها إذا كانت تندفع فى بعض الأحيان كالإعصار المدمر فإنها ليست متهورة سيئة الخلق ، كما أنها تتخذ موقفا أخلاقيا ساميا تجاه الحب والزواج .

يبدو أن عنصر المأساة فى مسرح ويليامز أقوى من العنصر الكوميدى بصفة عامة ، بدليل أن الجو المأسوى يجثم مرة أخرى كالكابوس على المسرحية التالية « فجأة فى الصيف الماضى » وبذلك تشكل الامتداد الحى نفسه لمسرحية « كامينو الحقيق » و « أورفيوس هابطا » . وهى المسرحيات التى تمثل أعظم توظيف للخيال الدرامى فى عقد الخمسينيات قام به كاتب مسرحى أمريكى منذ أونيل . لكن ويليامز استمر فى الوقت نفسه فى توظيف المسرحية الطبيعية فى مسرحيتين حققتا نجاحا ساحقا هما : « قطة فوق سطح من الصفيح الساخن » و « طائر الشباب الحلو » . وهما تجسدان صراعا بالغ العنف والضراوة ضد الفشل والإحباط ، لذلك يعود الامتزاج بين الشعر والعنف كأقوى مايكون فى مسرحية « طائر الشباب الحلو » التى تجسد السلوك الوحشى للرجال والنساء ؛ فالمسرحية تدور حول نجمة سينمائية وقواد لها وعضو مجلس شيوخ من الجنوب يتمتع بقسط وافر من الغوغائية

وابنه الذى يقود جماعة من الفاشيين تؤيد والده . من الواضح أن ويليامز يملك قبضة حديدية على كل أبعاد اللحظة التى يلقى فيها الضوء الباهر على مجموعة الشخصيات سواء كان ذلك فى مواقف عادية أوغير ذلك .

إذا كان هذا العنف يتلاشى مرة أخرى فى مسرحية « فترة توافق » التى تميل إلى الكوميديا مثل « وشم الوردة » فإنه يعود مرة أخرى فى مسرحية « ليلة السحلية » التى يصارع فيها البطل شانون مجتمعا بلغ من التعفن درجة الاختناق . لكن أروع مافى مسرح تينيسى ويليامز أنه لايفرض أى قوالب جامدة على أشكاله الفنية ومضامينه الفكرية ، بل يترك الأفكار تتفاعل عضويا مع الأشكال ، ولايهم إذا كانت المحصلة مأساة أو كوميديا ، المهم أن تكون النتيجة امتدادا طبيعيا للعناصر التى بدأت بها المسرحية ؛ لذلك سيبقى الإحساس الدرامى الغريزى حصنه الحصين وإن كان احتياجه إلى السيطرة والتحكم سيظل نقطة ضعفه الرئيسة .

وربما كانت الروح الشعرية التى يتمتع بها ويليامز هى التى ساعدته على أن يتخطى مسرحه حدود الزمان والمكان ، فهو ينظر إلى الإنسان فى جوهره بصرف النظر عن الظروف الاجتماعية الطارئة ، لذلك فهو يسير فى اتجاه يكاد يكون معاكسا لمعاصريه من أمثال أوديتس وآرثر ميللر وليليان هيلمان الذين يسيرون من الإنسان إلى المجتمع ، على حين يسير ويليامز من المجتمع إلى الإنسان قوام عالمه المسرحى متمثلا فى العناصر الشعرية والرمزية والغنائية والتأثيرية والطبيعية ، وكل مامن شأنه بلورة جوهر الإنسان فى كل زمان ومكان .

١١٩ وليام كارلوس ويليامز
(١٨٨٣ - ١٩٦٣)

119 William Carlos Williams

وليام كارلوس ويليامز أديب أمريكى مارس كتابة الشعر والمسرحية والرواية والترجمة ، لكن شهرته قامت على الاتجاهات الثورية التى نادى بها فى مجال مضمون القصيدة وشكلها ؛ كان أحد قادة المدرسة التصويرية أوالإيماجية التى اعتبرت الصورة بمثابة الوحدة الفنية التى تنهض عليها القصيدة ؛ لذلك فالشكل الفنى والمضمون الفكرى لاينفصلان أبدا . وإن كانت هذه الحقيقة قد أصبحت من بديهيات النقد الأدبى الآن - فإنها كانت فكرة ثورية عندما بدأ ويليامز كتابة الشعر فى مطالع هذا القرن . وعلى الرغم من أن ويليامز ينتمى إلى مدرسة ت . س . إليوت وازرا باوند وإيمى لويل وهيلدا دوليتل وغيرهم ، فإن النغمة تختلف فى قصائده تماما : فهو شاعر أمريكى قح يهدف أساسا إلى تجسيد الروح الأمريكية ، وذلك على النقيض من إليوت وباوند وكمنجز الذين هجروا بلادهم ، لكى يستقروا فى أوربا ، وكانت النتيجة أنهم كتبوا شعرا يخلو كثيرا من الصبغة الوطنية الإقليمية التى اهتم بها ويليامز بصفة خاصة . لم يكن ويليامز منقادا إلى اتجاهات عصره بدون اقتناع ، لذلك سرعان ماستقل بنفسه عن المدرسة التصويرية ؛ وتزعم ماأسماه بالمدرسة الموضوعية التى رفعت شعار استحالة انفصال المعنى عن المبنى . وهو اتجاه لايختلف فى كثير والاتجاه التصويرى ، لكنه يدل على نزعة ويليامز الاستقلالية ، من هنا اعتبره النقاد من شعراء الطليعة فى أمريكا وخاصة أن شعره كان يميل إلى التجديد الفنى والفكرى ؛ مما أفقده جمهرة عريضة من القراء .

ولد وليام كارلوس ويليامز فى مدينة رازفورد بنيوجيرسى من أب ذى أصل إنجليزى وأم من بورتريكو . اتصل بالحضارة الأوربية منذ صباه المبكر عندما تلقى تعليمه الابتدائى والثانوى متنقلا بين مدارس جنيف وباريس ، ثم التحق بكلية الطب بجامعة بنسيلفانيا ، وفى عام ١٩٠٩ اشتغل ممارسا عاما فى مسقط رأسه رازفورد . كان عام بداية اشتغاله بالطب هو نفسه الذى طبع فيه أول ديوان شعرى له ، منذ ذلك الحين توالت

أعماله الشعرية والنثرية سواء كانت رواية أو مسرحية أو مقالة حتى كونت أخيرا أربعين مجلدا شملت أعماله الكاملة . وبصرف النظر عن هذا الكم فإن الكيف فى أعماله له قيمة رائدة فى ميدان الشعر الأمريكى ، فقد أفاده انتماؤه للمدرسة التصويرية فى أسلوبه الغنائى المركز المتبلور السلس . رفض القوافى والأوزان التقليدية إذ تحولت إلى مجرد قوالب يصب فيها الشاعر مضامينه الفكرية ، فيجب على الشاعر ألا يخضع خلقه الفنى لمعايير مسبقة . كانت نتيجة هذا الاتجاه أن اعتمدت قصائده على الأبيات القصيرة ذات الإيقاع الرشيق البسيط ، وهذا ما أسماه ويليامز بالأوزان الأمريكية قاصدا بذلك ربط الفكرة بالشكل الفنى دون أن يفرض عليها بطريقة مسبقة

كان هدف ويليامز أن يجعل من شعره تجسيدا لروح القومية الأمريكية ومرآة لها ، وذلك على النقيض من الشعراء الأمريكيين الذين استقروا فى أوربا ، وتخلصوا من أية صبغة محلية لهم . عبر عن نظرته هذه فى كتابه النثرى « البذرة الأمريكية » ١٩٢٥ الذى ألقى فيه أضواء جديدة على التاريخ الثقافى الأمريكى ، وهو الكتاب الذى اعتبره هارت كرين من الكتب التى لايمكن أن يستغنى عنها أى مثقف أمريكى . ذلك لأن ويليامز ارتبط بالحياة اليومية للفرد العادى ولم يلجأ إلى التاريخ أوالأساطير لكى يستوحى مضامينه ، بل جسد الحياة المعاصرة بكل تفاصيلها الدقيقة دون أن يلجأ إلى الوعظ أوالإرشاد أو التقرير المباشر . وقد سار على خطاه كثير من أدباء الجيل التالى له ، وكونوا فى الثلاثينيات جماعة عرفت « بالموضوعيين » وربما كان أهم إنجاز لويليامز أنه استطاع أن يستخرج من أبسط الموضوعات اليومية أعمق الأحاسيس ، لكنه لم يعبر عنها بذاتية مسطحة مباشرة ، بل أصر على تجسيدها بموضوعية فنية متبلورة ، وضح هذا فى أنضج أعماله الشعرية « باترسون » الذى أكد فيه أن الشعر يتعامل هو والأشياء والأشخاص لاالأفكار والخواطر . ظهر هذا العمل الضخم فى أربعة أجزاء بين عامى ١٩٤٦ و ١٩٥١ ، ثم ظهر جزء خامس كملحق له عام ١٩٥٨ .

فى هذه القصيدة الطويلة ذات الأجزاء الخمسة يستعرض ويليامز الحضارة المعاصرة بكل ما تحويه من أشعار غنائية ، و« حواديت » روائية ، ولقطات نثرية ، وملاحظات تحليلية . . إلخ . أكد ويليامز أن هدفه من هذا العمل الضخم كان إثبات أن الشعر لا يعنى شيئا ، وإنما يكون ويوجد شأنه فى ذلك شأن كل الكائنات والأشياء فى هذا العالم . لا يقصد الشاعر بمدينة باترسون موقعا جغرافيا معينا ، بل يقصد العالم أجمع لأنه يتخذ منها مجرد رمز ، بل إنه يرى أن المدينة نفسها مثل الإنسان بكل حياته العضوية والروحية المعقدة ؛ إذ تتمثل حياتها فى البداية والبحث عن الهدف ثم محاولة تحقيقه بوسيلة ما . فى الجزء الأول يجسد ويليامز الملامح البدائية والمادية للمكان ، وفى الجزء الثانى يتخذ منه إسقاطات على العالم المعاصر كله ، وفى الثالث يبحث عن لغة جديدة لا ينفصل فيها المعنى عن الصوت . وفى الرابع يتدفق نهر المدينة فى طريقه إلى مصبه مثلما يسعى الإنسان بين الميلاد والموت . ثم يأتى الجزء الخامس كمحاولة لجمع التنويعات كلها وتكثيفها فى شحنة شعرية واحدة . كان المنهج الرمزى الذى اتبعه ويليامز واضحا : فالمدينة ترمز إلى حياة الإنسان كما يرمز النهر إلى الزمن ، على حين ترمز الأصوات التى يحدثها شلال النهر إلى الأحداث المعاصرة . وقد ساعدته هذه الرمزية على تحقيق أكبر قدر ممكن من الموضوعية ؛ لذلك يقارن النقاد ديوان وولت ويتمان « أوراق العشب » بعمل ويليامز الكبير .

لكن الناقد ايفور وينترز هاجم ويليامز بحجة أنه شاعر لايفتقر إلى العمق ، ويتخذ مضامينه من أى موضوعات بصرف النظر عن احتمال مناسبتها للمقام الشعرى . يعتقد وينترز أن المضامين التاريخية الهادفة هى التى تصلح للشعر الناضج فقط ، أما ويليامز فيؤكد أنه لا توجد موضوعات شعرية وأخرى غير ذلك ؛ فكل ما يعالجه الشعر لابد أن يكون شعرا بالضرورة . وإذا كان وينترز قد اتهم ويليامز بعدم قدرته على التحكم فى مضامينه التى بدت بدائية فى بعض الأحيان فإنه من الواضح أن أعماله تتميز بالوحدة الموضوعية النابعة من نظرة متسقة إلى الكون والإنسان . ويبدو أن اشتغال ويليامز بالطب قد ساعده على هذه الموضوعية التى يتحتم على الطبيب أن ينظر بها إلى مريضه على منضدة العمليات . كانت هذه هى السمة الأساس فى معظم أعمال ويليامز التى جمعت فى مجلدين : الأول يحتوى على الأعمال المبكرة ونشر مرتين فى عامى ١٩٣٤ و ١٩٣٨ ثم الأعمال التالية فى عام ١٩٥٠ . والمنهج نفسه ينطبق على الثلاثية الروائية التى كتبها بين عامى ١٩٣٧و١٩٥٢ : «البغل الأبيض» ، و«دنيا المال» ، و«البناء» ، وكذلك على ديوانه «موسيقى الصحراء وقصائد أخرى» ١٩٥٧ ، وكتابه «أوجه الحب الكثيرة ومسرحيات أخرى» ١٩٦١ .

على الرغم من إنكار ويليامز لوجود أى أفكار مستقلة بذاتها فى قصائده — فإنه يمكن متابعة نظرته المحددة والمتبلورة التى تنعى الطاقات المبددة والضائعة فى حياة المجتمع الأمريكى . هذه النظرة واضحة فى أشعاره مثل «عربة اليد الحمراء» و«هذا ما أقوله» و«إلى إيلسى» التى يجسد فيها غضبه تجاه الأسلوب الذى يحيا به الفرد الأمريكى العادى الذى يموت وكأنه لم يعش فى يوم من الأيام . ولعل قصيدة «اليخوت» تكثف دوامة الصراع التى تلف المجتمع الأمريكى ، وتسحق فى دوارنها كيان الإنسان . يقول ويليامز فى القصيدة :

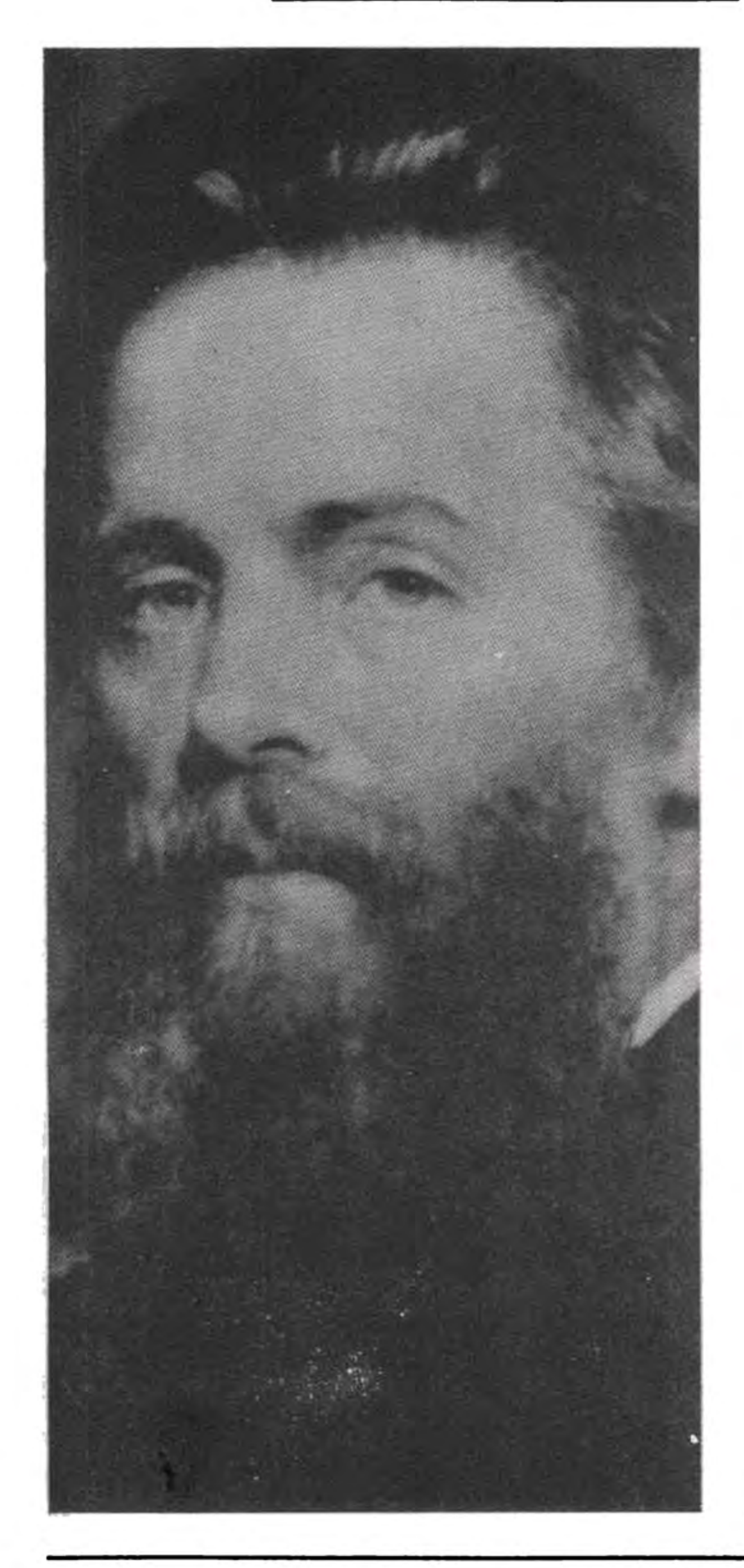
«يطغى رعب السباق ، فيشل العقل عن التفكير
يتحول البحر المتلاطم إلى كتلة من الأجساد الهلامية
حيث يضيع الإنسان ولا يمسك بيده شيئا
مكسور ، مضروب ، مهجور ، قادم من عالم الموتى
فى طريقه إلى عالم الصرخات الساقطة ، الساقطة
مرتفعا فوق طيات الأمواج كما تمر اليخوت . .
فى سباقها الحاذق المجنون» .

نهضت معظم قصائد ويليامز القصيرة على إحساس حاد بموقف الإنسان فى هذا الكون ؛ فالصورة الرمزية فيها تسعى دائما لاحتواء الكون كله من خلال دلالاتها وإيحاءاتها المتعددة . لم يحاول ويليامز اللجوء إلى الأساليب والألفاظ الرنانة ، بل اعتمد على اللغة الدارجة البسيطة ، وفقرات من الصحف اليومية والخطابات المتبادلة بين الناس ، والتقارير الرسمية الصادرة عن اللجان المسئولة . كان يبحث عن وحدة المجتمع المفقودة فى وحدة القصيدة الموجودة ؛ فالشعر فى نظره كفيل بسد الثغرات التى تعتور الوجدان الإنسانى ، ومن ثم تؤثر على البناء الاجتماعى ككل . لم يكن ويليامز من الشعراء الذين يعتمدون على الصنعة الشعرية التى تؤدى إلى التأنق اللفظى ، وأحيانا إلى الافتعال والتصنع ، بل كان يعتقد أن عملية اختيار المادة الخام نفسها للعمل الأدبى هى

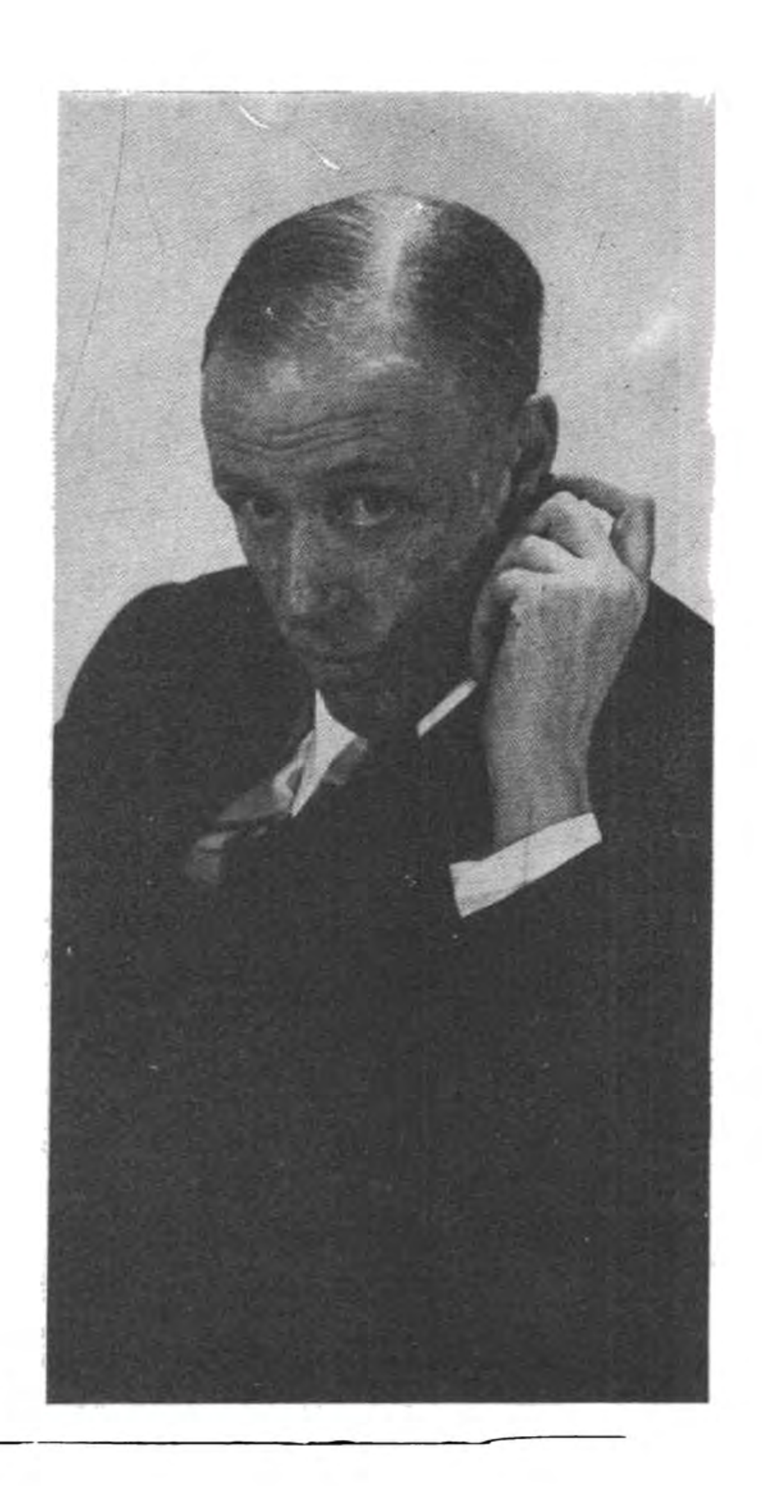
أهم خطوة يمكن أن ينطلق منها الأديب فى بناء عمله بعد ذلك . وقد تكون الصورة البدائية لهذه المادة صورة فنية بمعنى الكلمة . كان ويليامز بهذا يريد أن يصل بشعره إلى رجل الشارع ، ومع ذلك عجزت قصائد كثيرة له من الوصول إليه بسبب ابتعادها عن المعنى المباشر السطحى الذى تعود القارئ العادى أن يلتقطه فى أثناء القراءة ، لكن كثيرا ما تعاطف هو والوجدان الأمريكى فى دفاعه عن الإنسان فى كل زمان ومكان ، كما نجد فى الأبيات التالية :

« فليسمعنى الجميع على الملأ ؟
فأنا لكل إنسان
ولا أهتم إلا بالإنسان
بذلك الذى يريد أن يموت فى سلام
محاطا بالذكريات والأحباب »

أما فى الأبيات والأشعار التى حاول فيها ويليامز فصل الألفاظ فكانت عن كل إيحاءاتها ودلالاتها التقليدية بحيث توحى فقط بأصواتها وأصدائها من خلال الإيقاع الموسيقى لها ، فكانت هذه الأشعار صعبة على القارئ العادى الذى غالبا ما يقرأ الشعر للتسلية أو للراحة النفسية التى يحصل عليها من الصور الجذابة والإيقاعات الرتيبة التى تخلص منها ويليامز فى معظم أعماله . حاول فى بعض أعماله إثبات أن الحدود بين الشعر والنثر فى الأدب حدود مصطنعة ، فالنثر يمكن أن يحتوى على الإيقاعات والشحنات الشعرية الخاصة به على حين يملك الشعر القدرة على الاحتفاظ بالأفكار والمضامين حية ومتجددة . وعلى الأديب أن يستفيد من الإمكانات التى يتيحها سواء النثر أو الشعر ، لذلك ذهب ويليامز إلى حدود أبعد من تلك التى وصل إليها الشعر الحر لدرجة أن ناقدا مثل ويندهام لويس دمغ ويليامز بأنه حاول كتابة اللا شعر . فقد كانت بعض قصائده فى منطقة مجهولة بين الشعر والنثر ! لكن هذا لا يقلل من ريادته فى مجال الشكل والمضمون ؛ فقد رفض تقليد من سبقوه لإيمانه بأن التقليد لا يعنى سوى التكرار ، ولا يمكن أن يؤدى إلى تقاليد جديدة ، ولا يدخل الشاعر تراث أمته الأدبى إلا إذا شكلت إنجازاته إضافة جديدة إلى تقاليد هذا التراث . وكان وليام كارلوس ويليامز ممن ينطبق عليهم هذا الشرط الحيوى بالنسبة للأدب الأمريكى .



٩٥ - هيرمان ميلفيل

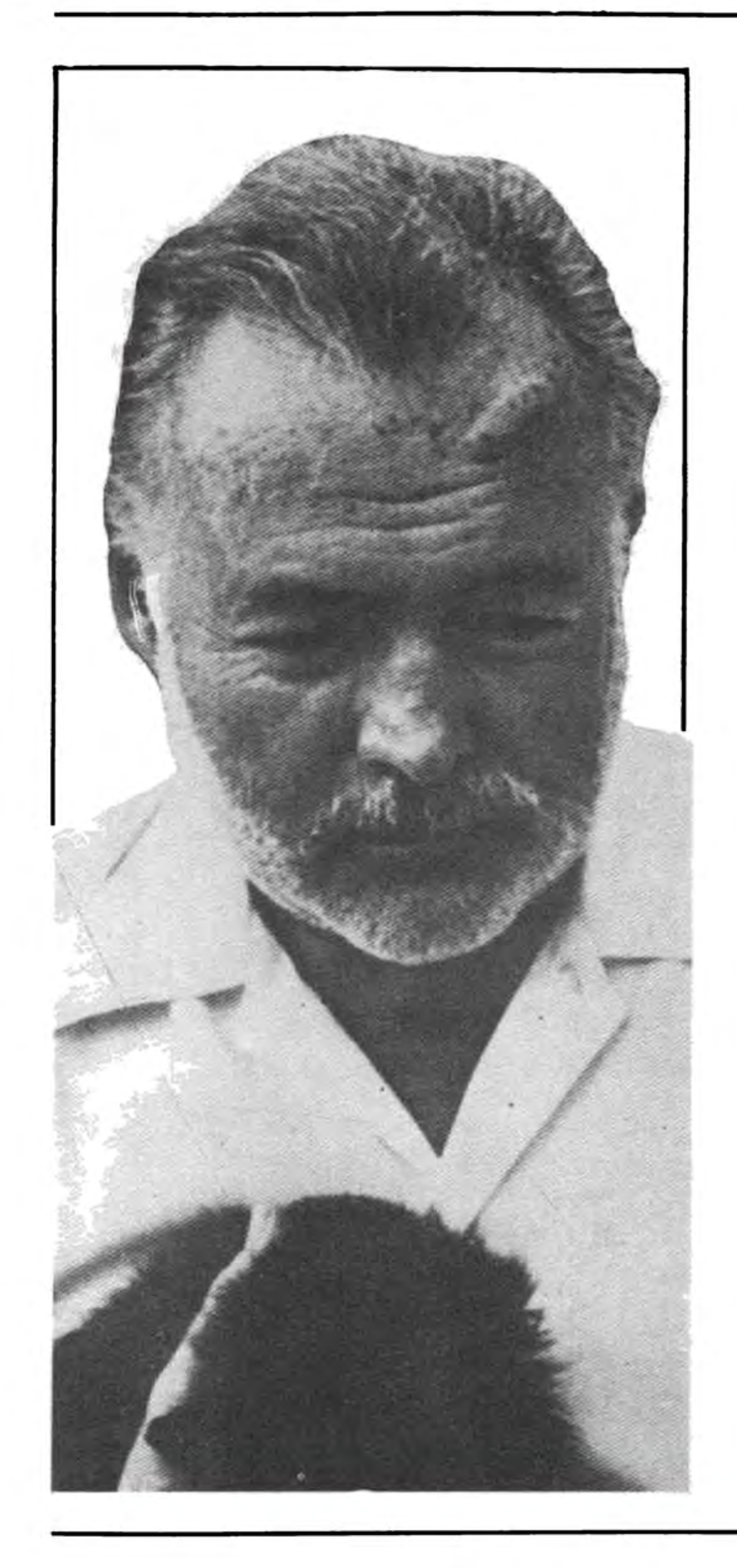


٨٢ - سنكلير لويس

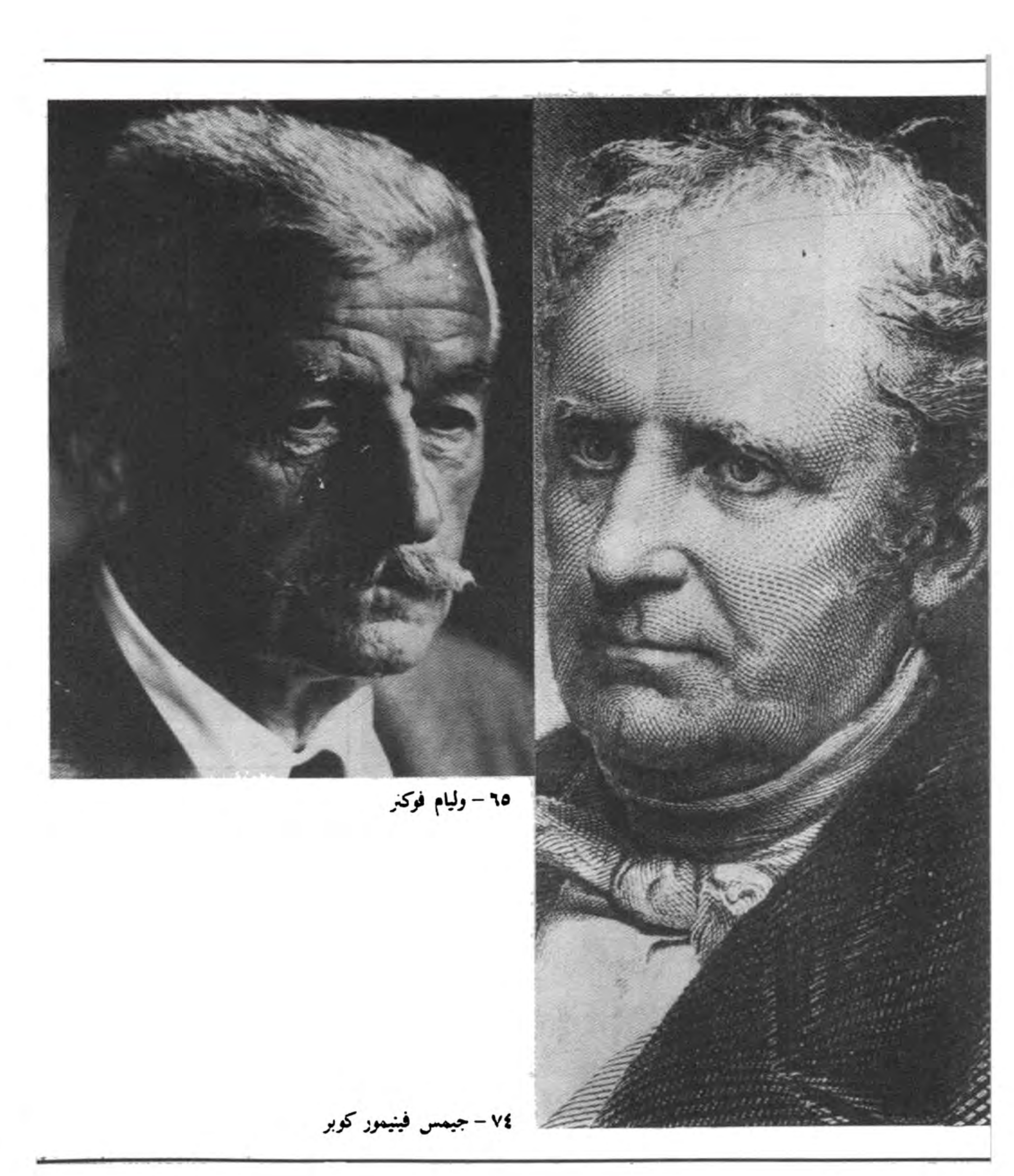


٧٢ - إ. إ. كمنجز

١١٤ - وولت ويتمان

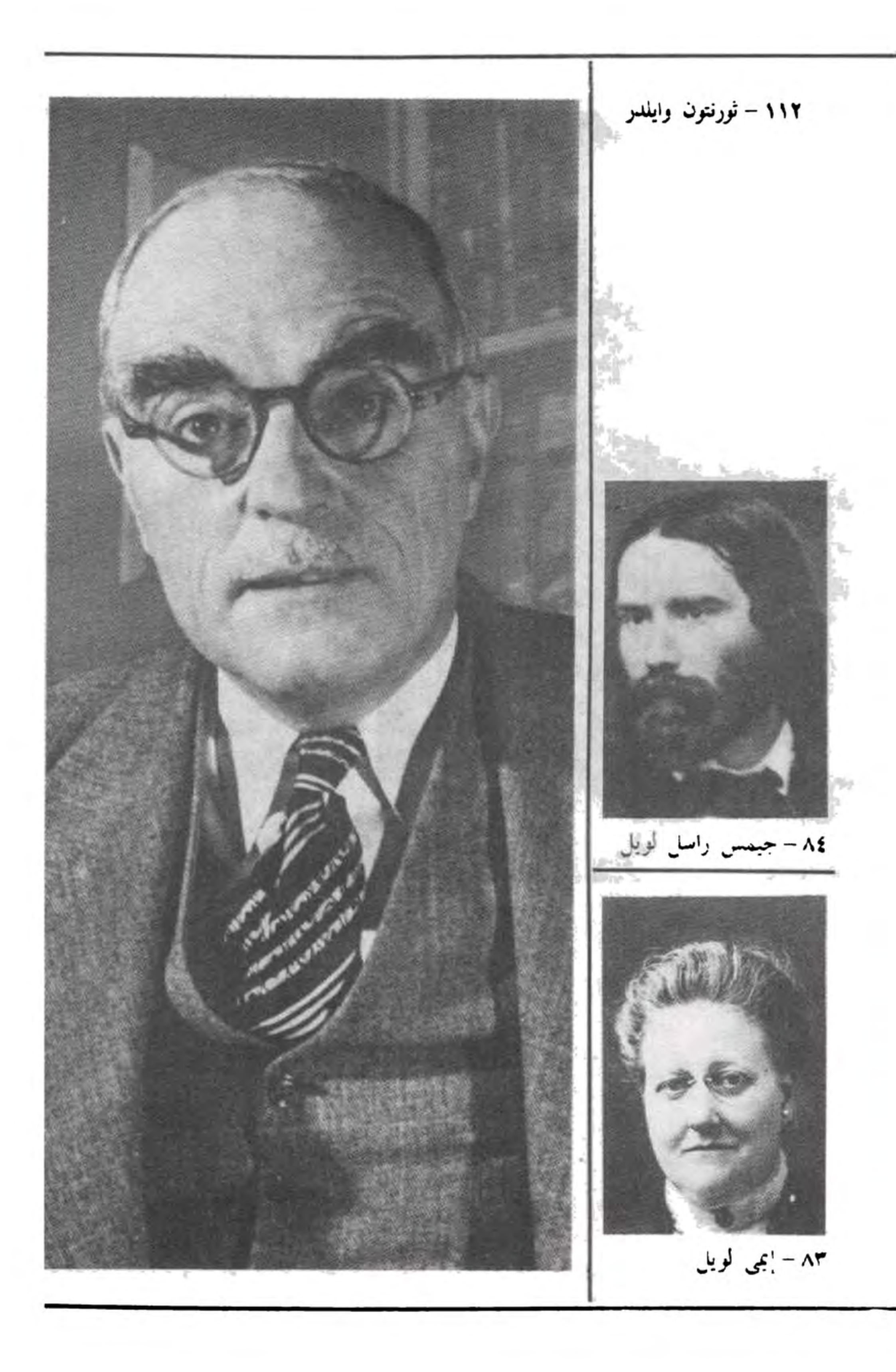


۱۰۹ - إيرنست هيمنجواى



٦٥ – وليام فوكنر

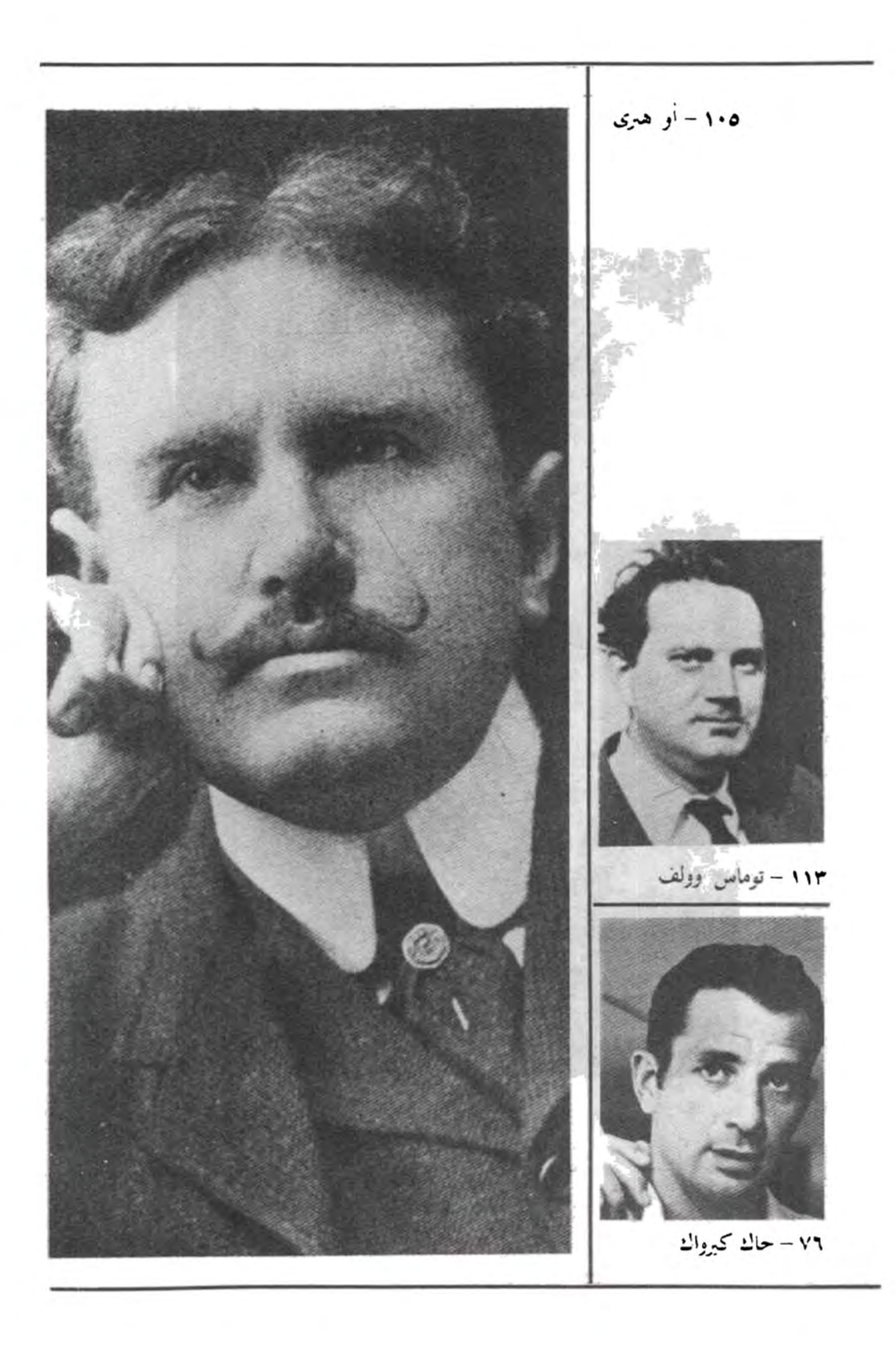
٧٤ – جيمس فينيمور كوبر



١١٢ - ثورنتون وايلدر

٨٤ - جيمس راسل لويل

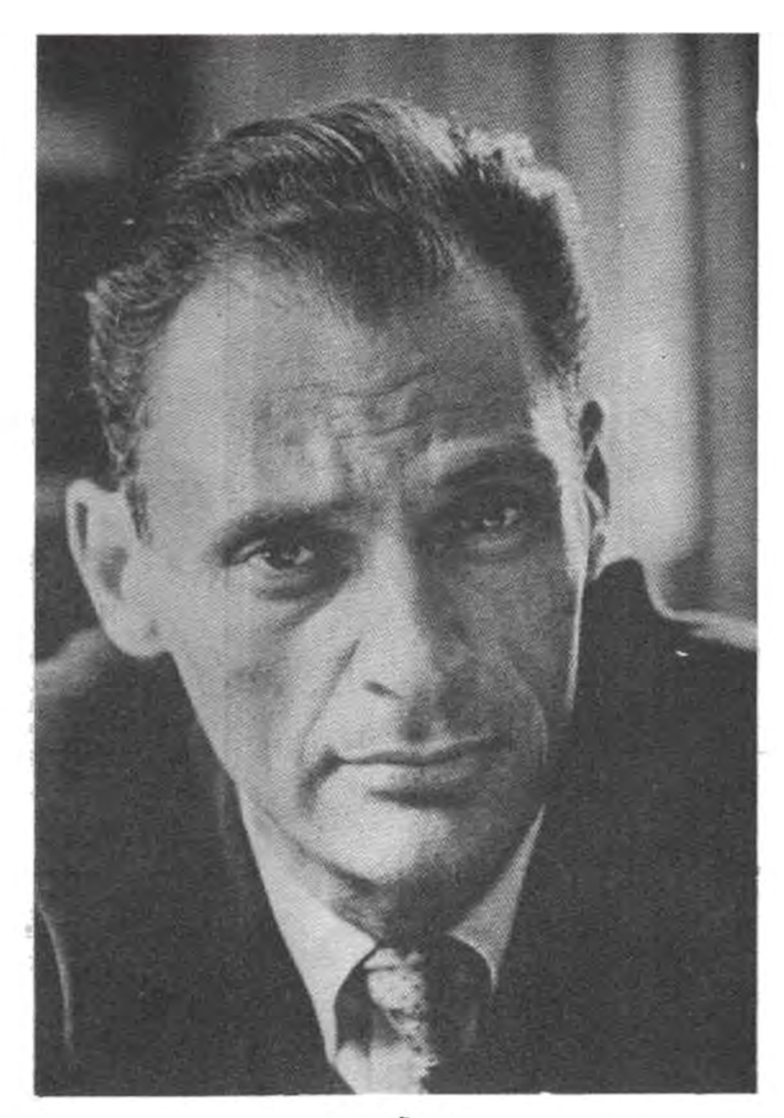
٨٣ - إيمي لويل



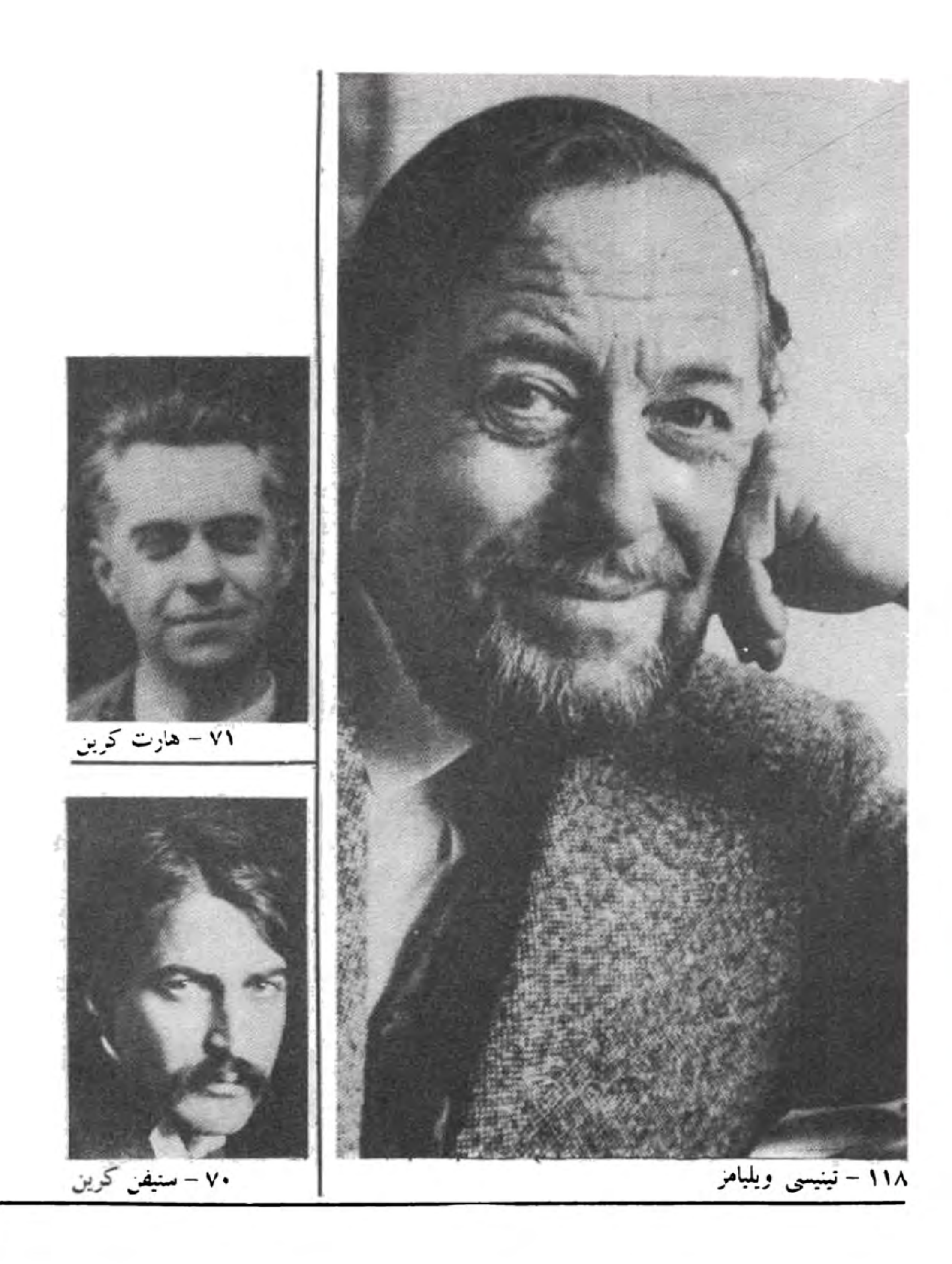
١٠٥ – أو هنري

١١٣ – توماس وولف

٧٦ – حاك كيرواك



۹۷ - آرتر میللر



۷۱ - هارت کرین

۷۰ - ستیفن کرین

۱۱۸ - تینیسی ویلیامز



٦٢ – ف سكوت فتز جيرالد

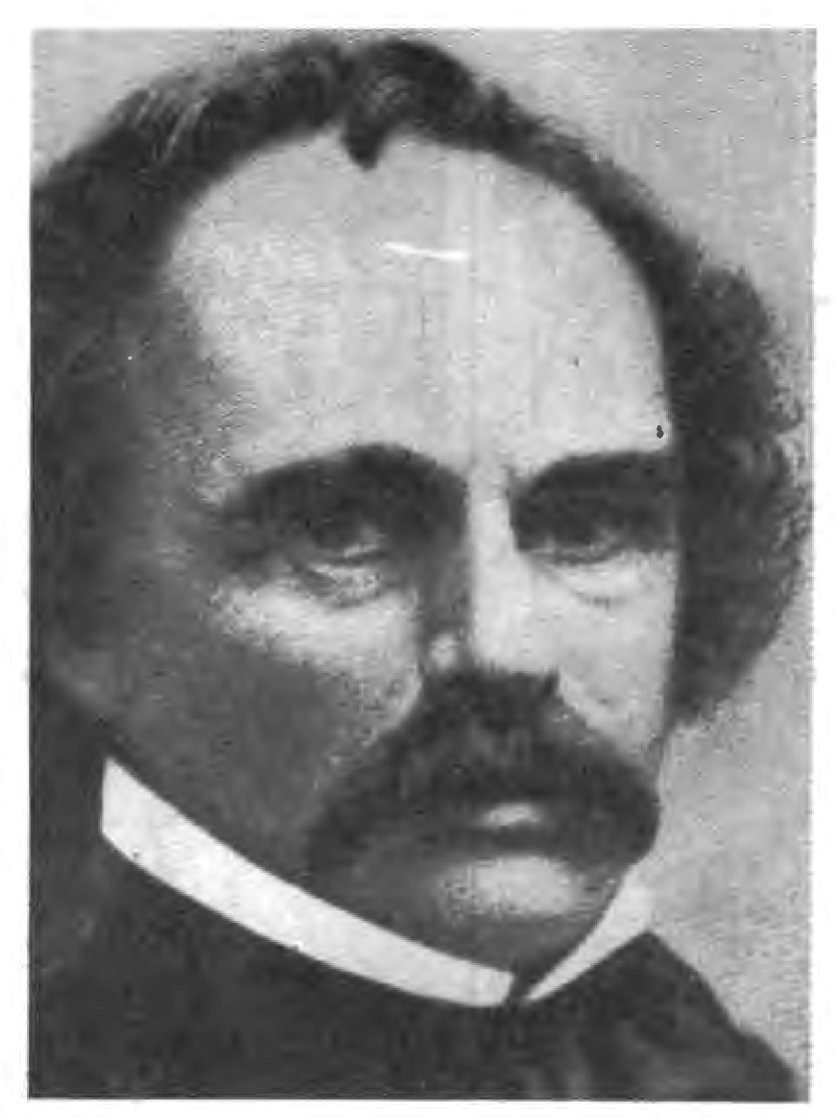


٩٠ - برنارد مالاند

١١٠ - اديث وارتون

٥٩ - إروين شو

٨٠ - جاك لندن



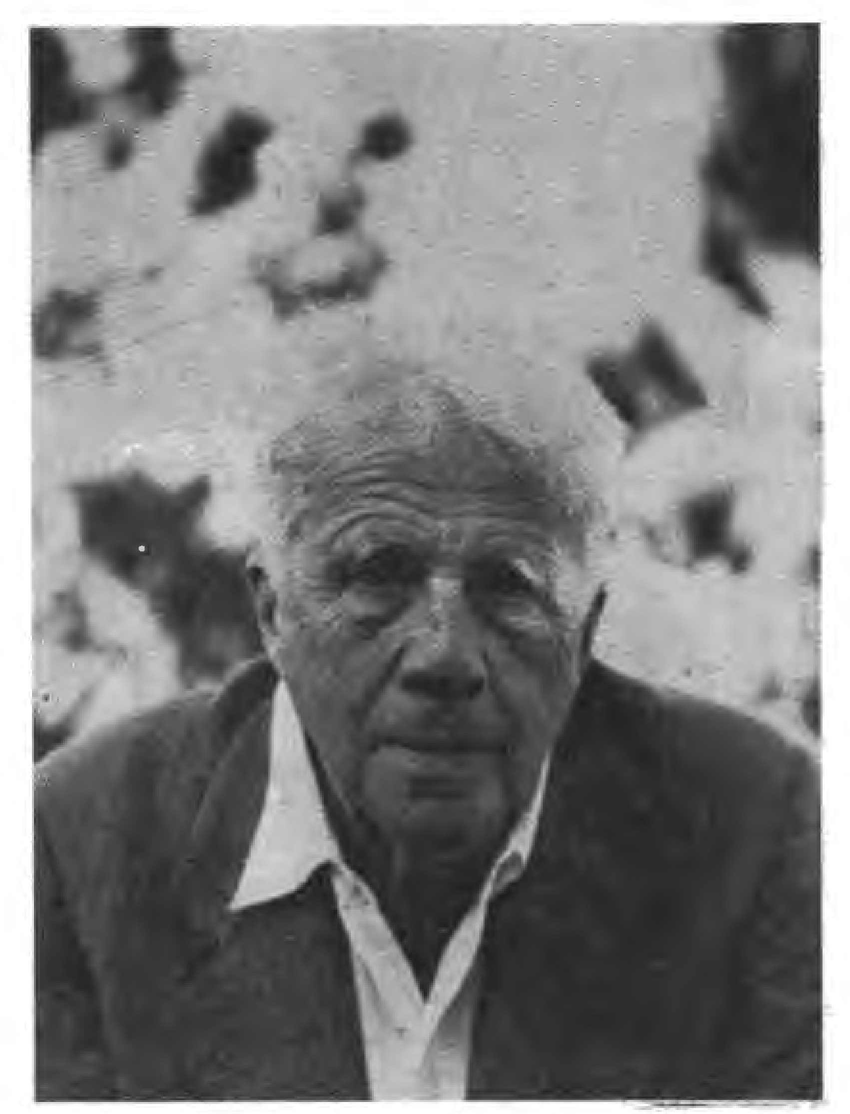
١٠٧ - نثنائيل هوثورن



٧٧ - رنج لاردنر



٦١ - روبرت ا شيروود



٦٣ - روبرت فروست



١٠١ - فرانك نوريس

٦٩ - إرسكين كالدويل

٨٦ - جون ماركاند



۱۹۷ - ادموند ویلسون　　　۹۳ - ماریان مور



۹۷ - ترومان کاپوت　　　۹۶ - الیزابت بیشاپ



۱۱۹ - ولیام کارلوس ویلیامز



۱۱۱ - روبرت پن وارن

أدباء الموسوعة
الجزء الثانى

قائمة المراجع

BIBLIOGRAPHY

1. Abbot, Leonard D. (ed.) *London's Essays of Revolt,* 1926.
2. Adkins, Nelson F. *Philip Freneau and the Cosmic Enigma,* 1949.
3. Ahnebrink, Lars. *The Beginnings of Naturalism,* 1950.
4. Allen, G. W. *The Solitary Singer: A Critical Biography of Walt Whitman* 1955.
5. Amdur, Alice. *The Poetry of Ezra Pound,* 1936.
6. Anthony, Katherine. *Louisa May Alcott,* 1937.
7. Arvin, Newton *Herman Melville,* 1950.
8. Aslan, Odette. *L'Art du Theatre,* 1963.
9. Asselineau, Roger. *The Evolution of Walt Whitman,* 1960.
10. Atkins, John. *The Art of Ernest Hemingway,* 1952.
11. Atkinson, Brooks. *Thoreau: The Cosmic Yankee,* 1927
12. Baker, Carlos. (ed.) *Hemingway and His Critics,* 1961.
13. ———. *Hemingway: The Writer as Artist,* 1952.
14. Baldanza, Frank. *Mark Twain: An Introduction and Interpretation,* 1961.
15. Baxter, A. K. *Henry Miller: Expatriate,* 1961.
16. Beach, Joseph Warren. *The Method of Henry James,* 1954.
17. Beer, Thomas. *Stephen Crane,* 1923.
18. Bellamy, Gladys Carmen. *Mark Twain as a Literary Artist,* 1950.
19. Bentley, Eric. *The Dramatic Event: An American Chronicle,* 1954.
20. ———. *The Life of the Drama,* 1964.
21. Blackmur, R. P. *The Art of the Novel,* 1934.
22. ———. *The Literary History of the United States,* 1948.
23. Blotner, J. L. *The Fiction of J. D. Salinger,* 1958.
24. Boyd, Ernest. *H. L. Mencken,* 1925.

25. Brooks, Cleanth & Robert Penn Warren. *Understanding Poetry*, 1938.
26. ———. *Understanding Fiction*, 1943.
27. ———. *Understanding Drama*, 1947.
28. ——— & W. K. Wimsatt. *Literary Criticism: A Short History*, 1957.
29. Brooks, Van Wyck. *The Life of Emerson*, 1932.
30. ———. *The Flowering of New England*, 1936.
31. ———. *The Times of Melville and Whitman*, 1947.
32. ———. *The Writer in America*, 1953.
33. ———. *Howells: His Life and World*, 1959.
34 Brown, E. K. *Willa Cather: A Critical Biography*, 1953.
35. Buck, Pearl. *The Chinese Novel*, 1939.
36. Buranelli, Vincent. *Edgar Allan Poe*, 1961.
37. Caldwell, Erskine. *Call it Experience: The Years of Learning How to Write*, 1951.
38. Cantwell, Robert. *Nathaniel Hawthorne: The American Years*, 1948.
39. Capote, Truman. *Local Color*, 1950.
40. Carpenter, F. I. *Emerson Handbook*, 1953.
41. Carter, Everett. *Howells and the Age of Realisn*, 1954.
42. Channing, W. E. *Thoreau: the Poet-Naturalist*, 1902.
43. Chase, Richard. *Herman Melville*, 1949.
44. Clark, Barret H. *Eugene O'Neill: The Man and His Plays*, 1947.
45. Cook, Reginald L. *Dimensions of Robert Frost*, 1958.
46. Cott, Jonathan. *James Purdy: The Damaged Cosmos*, 1963.
47. Coulson, Edwin R. *Sidney Lanier*, 1941.
48. Cowie, Alexander. *The Rise of the American Novel*, 1948.
49. Daiches, David. *Willa Cather: A Critical Introduction*, 1951.
50. Davis, Maxine. *The Lost Generation*, 1936.
51. De Voto, Bernard. *Mark Twain at Work*. 1942.
52. Dell, Floyd. *Upton Sinclair: A Study in Social Protest*, 1927.
53. Doren, Carl Van. *The American Novel*, (1789 — 1939), 1940.
54. Dos Passos, John. *The Ground We Stand On*, 1941.
55. Downer, Alan. *Recent American Drama*, 1961.

56. Elder, Donald. *Ring Lardner,* 1956.

57. Elias, Robert H. *Theodore Dreiser: Apostle of Nature,* 1949.

58. Eliot, T. S. *Poetry and Drama,* 1951.

59. ———. *On Poetry and Poets,* 1957.

60 Elvin, Lionel. *Men of America,* 1941.

61. Emerson, R. W. *Essays and Other Writings,* n.d.

62. Feldman, G. & M. Gastenberg (eds.) *The Beat Generation and the Angry Youngmen,* 1958.

63. Fenn, W. P. *Ah Sin and His Brethren in American Literature,* 1933.

64. Fenton, Charles A. *The Apprenticeship of Ernest Hemingway,* 1954.

65. Fenton, Charles A. *Stephen Vincent Benét,* 1958.

66. Fielder, Leslie. *Love and Death in the American Novel,* 1960.

67. Fischer, John & Robert B. Silvers. *Writing in America,* 1962.

68. French, Warren. *John Steinbeck,* 1961.

69. Gassner, John. *The Theatre in Our Times,* 1954.

70. ———. *Theatre At the Crossroads,* 1960.

71, Geismar, Maxwell. *Rebels and Ancestors,* 1953.

72. Gerbstein, Sheldon Norman. *Sinclair Lewis,* 1962

73. Golden, Harry. *Carl Sandberg,* 1961.

74. Green, Paul. *Dramatic Heritage,* 1953.

75. Greenslet, Ferris. *The Lowells and Their Seven Worlds,* 1946.

76. Gregory, Horace. *Amy Lowell: A Portrait of the Poet in Her Time,* 1958.

77. Grigson, Geoffrey (ed.) *The Concise Encyclopedia of Modern World Literature,* 1970.

78. Hamburger, Philip. *J. P. Marquand,* 1952.

79. Hart, J. D. *The Oxford Companion to American Literature,* 1956.

80. Herzberg, Max J. *The Reader's Encyclopedia of American Literature,* 1963.

81. Hoffman, Frederick J. *The Modern Novel in America,* 1957.

82. Hornblow, Arthur. *A History of the Theatre in America* (2 vols.), 1919.

83. Horowitz, Ellin. *Ralph Ellison: The Rebirth of the Artist,* 1963.

84. House, Kay. S. *Reality and Myth in American Literature,* 1966.

85. Howe, Irving. *Sherwood Anderson,* 1951.
86. ———. *William Faulkner: A Critical Study,* 1953.
87. ———. *Politics and the Novel,* 1957.
88. Hubbell, Jay B. (ed.) *American Life in Literature,* (4 vols), 1936.
89. ———. *The South in American Literature,* 1954.
90. Hudson, W. H. *Lowell and His Poetry,* 1912.
91. Hughes, Glenn. *Imagism and the Imagists,* 1931.
92. ———. *A History of the American Theatre,* (1700 — 1950), 1951.
93. Hyman, Stanley Edgar. *Philip Roth: A Novelist of Great Promise,* 1964.
94. Jarrell, Randall. *Poetry and the Age,* 1953.
95. Kazin, Alfred. *F. Scott Fitzgerald: The Man and His Work,* 1951.
96. ———. *Good-by to James Agee,* 1958.
97. Kelmer, Edgar. *The Irreverent Mr. Mencken,* 1950.
98. Klein, M. L. *The Chinese as Portrayed in the Works of Bret Harte,* 1941.
99. Koch, Vivienne. *William Carlos Williams,* 1950.
100. Kostelanetz, Richard (ed.) *On Contemporary Literature,* 1964.
101. Kramer, Dale. *The Heart of O. Henry,* 1954.
102. Krim, Seymour (ed,) *The Beats,* 1960.
103 Leary, Lewis. *That Rascal Freneau : A Study in Literary Failure,* 1941.
104. Leavis, F. R. *The Great Tradition,*. 1949.
105. Lewis, C. Day. (ed.) *Robert Frost,* 1962.
106. Lipton, Lawrence. *The Holy Barbarians,* 1959.
107. Lisca, Peter. *The Wide World of John Steinbeck,* 1958.
108. Lubbock, Percy. *Portrait of Edith Wharton,* 1947.
109. MacLeish, Archibald. *The American Cause,* 1941.
110. ———. *Poetry and Opinion,* 1950.
111. ———. *Poetry and Experience,* 1961.
112. Mantle, Burns. *Contemporary American Playwrights,* 1938.
113. Marchand, Ernest. *Frank Norris : A Study,* 1942.
114. Masters, Edgar Lee. *Vachel Lindsay: A Poet in America,* 1935.

115. ———. *Mark Twain: A Portrait*, 1938.

116. Matthiessen, F. O. *The Stature of Theodore Dreiser*, 1955.

117. McGinley, Phyllis. *The Province of Heart*, 1959.

118. Metzger, Charles R. *Thoreau and Whitman: A Study of Their Aesthetics*, 1961.

119. Miles, Dudley and Robert C. Pooley. *Literature and Life in America*, 1943.

120. Miller, Perry. *The Puritan Heritage*, 1952.

121. Miller, Rosalind S. *Gertrude Stein: Form and Intelligibility*, 1949.

122. Moore, Harry T. *The Novels of John Steinbeck*, 1939.

123. Morgan, Arthur E. *Edward Bellamy*, 1944.

124. Neivus, Blake. *Edith Wharton*, 1953.

125. Nelson, Benjamin. *Tennessee Williams: The Man and His Work*, 1961.

126. Nitchie, George W. *Human Values in the Poetry of Robert Frost*, 1960.

127. Norman, Charles. *The Magic - Maker: E. E. Cummings*, 1958.

128. ———. *Ezra Pound*, 1960.

129. Nowell, Elizabeth. *Thomas Wolfe*, 1960.

130. O'Conner, William Van. *The Shaping Spirit: A Study of Wallace Stevens*, 1950.

131. Pack, Robert. *Wallace Stevens*, 1958.

132. Parkinson, Thomas. *A Casebook on the Beat*, 1961.

133. Perry, Bliss. *Walt Whitman: His Life and Works*, 1906.

134. Porter, Katherine Ann. *The Days Before*, 1952.

135. Powell, L. C. *Robinson Jeffers: The Man and His Work*, 1934.

136. Quin, Arthur Hobson. *American Fiction*, 1938.

137. ———. *A History of the American Drama*, 1945.

138. Ransom, John Crowe. *The World's Body*, 1938.

139. ———. *The New Criticism*, 1941.

140. Reilly, J. J. *James Russell Lowell as a Critic*, 1915.

141. Rice, Elmer. *The Living Theatre*, 1959.

142. Robbins, Russell Hope. *The T. S. Eliot Myth*, 1951.

143. Rouse, Blair (ed.) *Letters of Ellen Glasgow*, 1958.

144. Ruggles, Eleanor. *A Life of Vachel Lindsay*, 1959.

145. Sanderson, S. F. *Ernest Hemingway*, 1961.
146. Santayana, George. *Reason in Art*, 1905
147. ———. *Three Philosophical Poets*, 1910.
148. Schevill, James. *Sherwood Anderson: His Life and Work*, 1951.
149. Schorer, Mark. *Sinclair Lewis: An American Life*, 1961.
150. Sedgwick, W. E. *Herman Melville: The Tragedy of Mind*, 1944.
151. Shaw, Charles B. *American Essays, 1963.*
152. Shea, L. M. *Lowell's Religious Outlook*, 1926.
153. Shulenberger, Arvid. *Cooper's Theory of Fiction*, 1955.
154. Smith, C. Alphonso. *Poe: How to Know Him*, 1921.
155. Smith, Grover. *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*, 1956.
156. Spender, Stephen & Donald Hall. *The Concise Encyclopedia of English and American Poets and Poetry*, 1970.
157. Spiller, Robert E. *Fenimore Cooper: Critic of His Times*, 1931.
158. ———. *The Literary History of the United States*, 1953.
159. Sprigge, Elizabeth. *Gertrude Stein: Her Life and Work, 1957.*
160. Sprigle, Ray. *In the Land of Jim Crow*, 1949.
161. Squires, Radcliffe. *The Loyalties of Robinson Jeffers*, 1956.
162. Stein, Gertrude. *The Making of the Americans*, 1925.
163. Stewart, George R. *Bret Harte: Argonaut and Exile*, 1931.
164. Tate, Allen. *Essays on Poetry and Ideas*, 1936.
165. ———. *Reason in Madness*, 1941.
166. ———. *Language of Poetry*, 1960.
167. Tischler, Nancy. *Tennessee Williams, Rebellious Puritan*, 1961.
168. Trombly, A. E. Vachel *Lindsay: Adventurer*, 1929.
169. Unger, Leonard. *T. S. Eliot: A Selected Critique*, 1948.
170. Vickery, Olga W. *The Novels of William Faulkner*, 1959.
171. Wagenknecht, Edward. *Longfellow: A Full - Length Portrait*, 1955.
172. ———. *Hawthorne: Man and Writer*, 1961.
173. Waggoner, H. H. *Hawthorne: A Critical Study*, 1955.
174. Walcutt, Charles C. *American Literary Naturalism, 1956.*

175. Ward, A. C. *A Book of American Verse,* 1935.

176. ———. *Longman Companion to Twentieth Century Literature,* 1970.

177. Warren, Robert Penn. *Selected Essays,* 1958.

178. ———. *The Legacy of the Civil War,* 1961.

179. Waterhouse, R. R. *Bret Harte, Joaquin Miller and the Western Local Color Story,* 1939.

180. Watkins, F. C. *Thomas Wolfe's Characters: Portraits from Life,* 1957.

181. Watts, Harold H. *Ezra Pound and the Cantos,* 1952.

182. West, H. F. *The Strange Case of Henry Miller* 1946.

183. Wharton, Edith. *The Writing of Fiction,* 1925.

184. ———. *A Backward Glance,* 1934.

185. Whicher, S. E. *Freedom and Fate: An Inner Life of R. W. Emerso* 1953.

186. Whitney, William Dwight. *Who Are the Americans?,* 1942.

187. Williamson, George. *A Reader's Guide to T. S. Eliot,* 1953.

188. Wilson, Edmund. *The Triple Thinkers,* 1938.

189. ———. *The Shock of Recognition,* 1943.

190. ———. *A Piece of My Mind,* 1956.

191. ———. *Night Thoughts,* 1961.

192. Wilson, Forrest. *The Life of Harriet Beecher Stowe,* 1943.

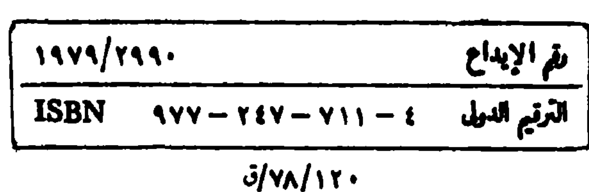
193. Winters, Yvor. *Edwin Arlington Robinson,* 1946.

194. ———. *The Function of Criticism,* 1957.

195. Winther, Sophus. *Eugene O'Neill: A Critical Study,* 1934.

196. Worthington, Marjorie. *Miss Alcott of Concord,* 1958.

197. Wright, Richard. *Black Power,* 1954.

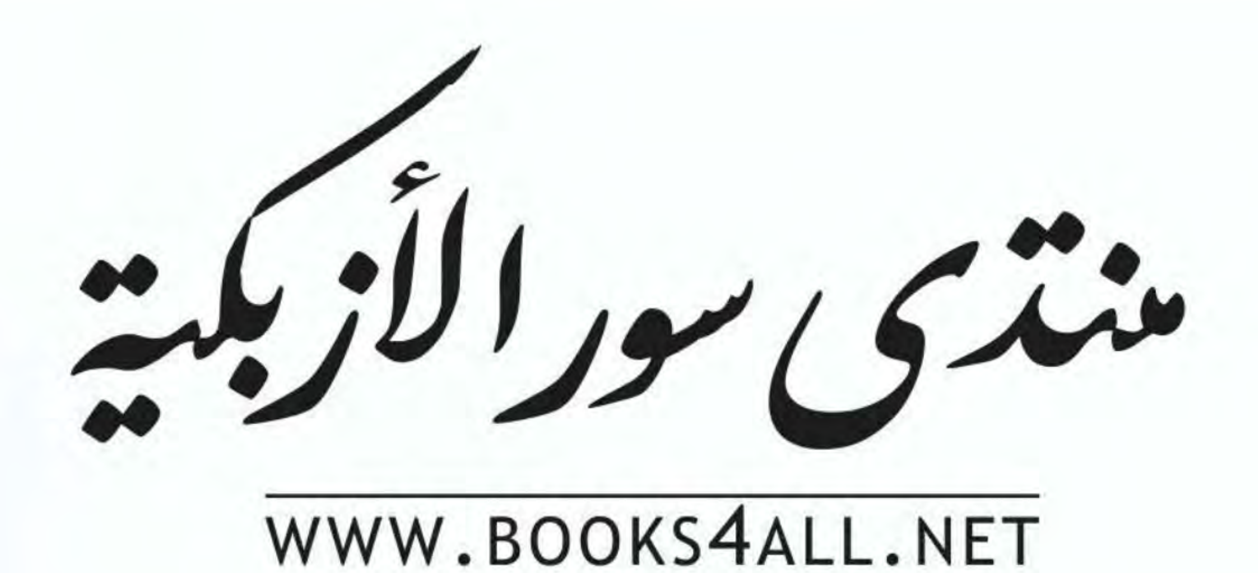


رقم الإيداع ١٩٧٩/٢٩٩٠

الترقيم الدولي ISBN ٩٧٧ - ٢٤٧ - ٧١١ - ٤

١٢٠/٧٨/ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)


منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET